ISSN 0130-6405

# ЮТ 2

# ИСКУССТВО КИНО

**Стив Бушеми в фильме «Фарго» (режиссер Джоэл Коэн).**

О фильме читайте в рубрике «Премьера «ИК»

# «ИК» ПРЕДСТАВЛЯЕТ

**«ФАРГО» (Fargo)**
братьев Коэн

**«СЕКРЕТНЫЕ МАТЕРИАЛЫ» (The X Files)** —
телесериал

**«САНТА-БАРБАРА» (Santa Barbara)** —
телесериал

**«НАУЧНАЯ СЕКЦИЯ ПИЛОТОВ»**
Андрея И

**«МЕРТВЕЦ» (Dead Man)**
Джима Джармуша

**«УКРАДЕННАЯ КРАСОТА» (Stealing Beauty)**
Бернардо Бертолуччи

**«JUDENKREIS, ИЛИ ВЕЧНОЕ КОЛЕСО»**
Василя Домбровского

**«ПАПА» (Tato)**
Мацея Слезицкого

**«ПРИНЦИПИАЛЬНЫЙ И ЖАЛОСТЛИВЫЙ ВЗГЛЯД»**
Александра Сухочева

**«ВОСПОМИНАНИЯ О НЕИЗВЕСТНОМ» (Herinnering aan het onbekende)**
Натали Алонсо Казале

**«НЕСБЫВШИЕСЯ МЕЧТЫ» (Unsettled Dreams)**
Андреа Стар Риз и Доналда Берда

**«АРОМАТ ЖЕЛАНИЯ»**
Сергея Шугарева

**«НОВОСТИ ОТ ДОБРЕНЬКОГО БОГА» (Des nouvelles du Bon Dieu)**
Дидье Ле Пешера

**«ПОИСК» (Quest)**
Тайрона Монтгомери

**«РУСАЛОЧКА»**
Владимира Тихого

**«ТРИДЦАТЬ ПЯТЬ ПРОТИВ ОДНОГО» (Thirty Five Aside)**
Дэмиена О'Доннела

# С О Д Е Р Ж А Н И Е

## ПРЕМЬЕРА «ИК»


ЕЛЕНА ПЛАХОВА
**Братья холода и льда** 5

ДЖОЭЛ И ЭТАН КОЭНЫ:
**«Нам не скучно снимать дешевые фильмы»** 11

ДЖОЭЛ И ЭТАН КОЭНЫ:
**«Герои банальны, как банальны интерьер и пейзаж»** 17

## ИНТЕРВЬЮ «ИК»


ЕРМЕК ШИНАРБАЕВ
**Комплекс «киношника» на телевидении** 50


## ПЕРСОНАЛИИ


АНДРЕЙ И

**Лучший друг детей** 60

ЛЕОНИД АЛЕКСАНДРОВСКИЙ 68
**Точки над И**

## «ФАРГО» (FARGO)

## РАЗБОРЫ И РАЗМЫШЛЕНИЯ


23 СЕРГЕЙ КУДРЯВЦЕВ
**Pulpumentary**

32 ЭНДРЮ ГУДВИН
**Гонки на «скорых»: телевидение и его полезные функции**

38 ВАЛЕНТИН ЭШПАЙ
**На фоне «Двойной вершины»**

42 ТАТЬЯНА ЧЕРЕДНИЧЕНКО
**«Санта-Барбара» как универсальный хронотоп**


## ТВ-РЕЗОНАНС


56 КИРИЛЛ РАЗЛОГОВ
**Пришествие телевидения**

## РАЗБОРЫ И РАЗМЫШЛЕНИЯ


72 СЕРГЕЙ КУЗНЕЦОВ
**«Это конец, мой единственный друг»**

78 СЕРГЕЙ КУДРЯВЦЕВ
**Отправиться на Запад и умереть**

## ИНТЕРВЬЮ «ИК»


БЕРНАРДО БЕРТОЛУЧЧИ 80
**Путешествие**
ХАРВИ КЕЙТЕЛ 90
**Стойкость**

## ГОЛЛИВУДСКИЕ ХРОНИКИ


ДЖАМИ БЕРНАРД 104
**Квентин Тарантино: человек и его кино**

## СЦЕНАРИЙ


НИКОЛАЙ ЭРДМАН 146
**Митя**

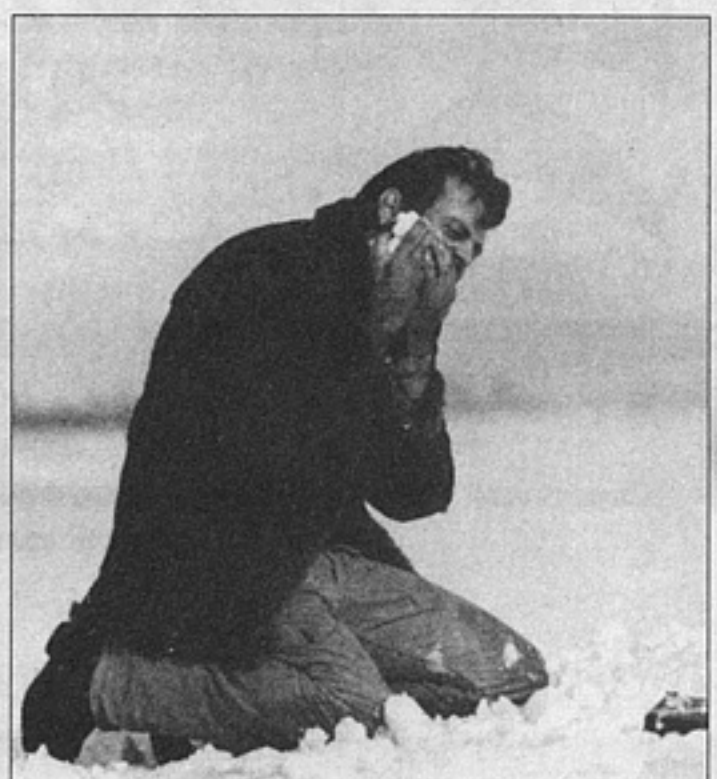

## ФЕСТИВАЛИ


96 АУГУСТ СУКУТС:
**«Не хотим попасть в мясорубку»**
100 СЕРГЕЙ ТРИМБАЧ
**«Молодость» по-синефильски**

## «ИК». ИЗБРАННАЯ ПРОЗА


118 ТАТЬЯНА ОКУНЕВСКАЯ
**Татьянин день**
130 ВАЛЕНТИНА МАЛЯВИНА
**Услышь меня, чистый сердцем!**

174 SUMMARY



**«ФАРГО» (FARGO)**
**АВТОРЫ СЦЕНАРИЯ** Джоэл Коэн, Этан Коэн
**РЕЖИССЕР** Джоэл Коэн
**ОПЕРАТОР** Роджер Дикинс
**ХУДОЖНИК** Рик Хейнрикс
**КОМПОЗИТОР** Картер Баруэлл
**В РОЛЯХ:** Фрэнсис Мак-Дорманд,
Стив Бушеми, Питер Стормер,
Уильям Х. Мейси, Джон Кэрролл Линч
**Working Title**
**США**
**1996**

ЕЛЕНА ПЛАХОВА

# Братья холода и льда

«Фарго» — классический фильм братьев Коэн. Он плавно течет под скупую, но выразительную музыку Картера Баруэлла на фоне заснеженных дорог и полей Миннесоты. Жанровый стёб и подмигивания «понимающей публике», конечно, возбуждают наших наиболее продвинутых видеоманов. Однако интеллектуалы обоих полушарий, и раньше культивировавшие Коэнов, признали их новый фильм шедевром за другое — за академическую невозмутимость и минимализм режиссерского стиля, к которым братья стремились и раньше, но достигли в полной мере только теперь. При этом ни на йоту не изменив излюбленной ими — и ставшей с их легкой руки хрестоматийной — манере гиперреалистического гротеска, смеси отталкивающего и прекрасного.

Быть может, именно этого заснеженного пейзажа американской глубинки с тонкой сероватой чертой горизонта не хватало их прежним эксцентриадам, действие которых разыгрывалось в отелях Калифорнии и небоскребах Нью-Йорка. Сыграли ли на сей раз роль в выборе натуры ностальгические чувства? Выходцы из профессорской семьи, братья провели детство в Миннеаполисе с его морозными, почти сибирскими зимами. Там, пользуясь редкими теплыми днями, они начали снимать любительские фильмы. Сюжеты брали из киноклассики, еще не зная, что такие опыты называются римейками.

В Миннеаполисе живет и коэновский Джерри Ландегаард — менеджер по продаже автомобилей в компании своего тестя. Простая, как мычанье, американская семья: двухэтажный дом в тихом районе города, жена либо стряпает, либо смотрит телевизор, сын-троечник норовит сбежать с домашнего обеда в «Макдоналдс», рутинное мужское развлечение — хоккей. Живут эти люди в ледяной стране, ходят — что мужчины, что женщины — в утепленных ботах и куртках с капюшонами, а если в шляпах, то со смешными клапанами для ушей, каждый владелец машины долго и тщательно прочищает заиндевевшее ветровое стекло. Здесь и в помине нет голливудского лоска и блеска, здесь живут унылой трудовой жизнью, хотя и снабженной всеми дос-

тижениями цивилизации.

Столь же рутинна и жизнеподобна завязка драмы: Джерри Ландегаарду (Уильям Х. Мейси), запутавшемуся в долгах и мелких махинациях, нужны деньги. И сумма-то, в сущности, ничтожная: сорок тысяч долларов, да взять ее негде, потому как богатый тесть — жмот и не одолжит ни цента. В голове у Джерри рождается гениальный план: нанять двух проходимцев, чтобы те похитили его жену и взяли у тестя выкуп: половина — Джерри, половина — гонорар за работу. Плюс Джерри обеспечивает исполнителей машиной — красным кадиллаком «Сьерра» из автопарка того же тестя. План начинает рушиться с самого начала, ситуация выходит из-под контроля, сумма выкупа многократно возрастает, льются литры крови, но туповатый Джерри с упорством, достойным лучшего применения, продолжает действовать по заданной схеме и верит в счастливый исход авантюры.

«Фарго». Мардж — Фрэнсис Мак-Дорманд

В первых же кадрах фильма Джерри тянет на прицепе красный кадиллак в город Фарго, Северная Дакота, где назначена встреча с будущими похитителями. Сказать, что это парочка проходимцев, значит, не сказать ничего. Один — уморительный психопат-коротышка (в исполнении «принца американских независимых» Стива Бушеми) — все время морщится оттого, что вляпался в такое дерьмовое дело. Другой (Питер Стормер) — мрачный детина, практически немой «мальборомен» — даже во сне не выпускает изо рта сигарету-соску. Они еще не знают, что помимо возни с похищенной плаксивой теткой им предстоит замочить полицейского, двух случайных свидетелей, саму тетку и ее отца и что маленький кончит в мясорубке, куда с воодушевлением засунет его большой.

Двое придурков-головорезов еще не знают своего скорого будущего, но, уже сидя в занюханном баре в Фарго, они (особенно тот, что поменьше и поумнее) испытывают глубочайшее презрение к заварившему всю эту кашу Джерри Ландегаарду. Они-то ладно, мразь, пробу ставить негде, зато этот — добропорядочный муж и супруг, а выясняется, ничем их не лучше: глазки бегают, ручки подергиваются, приклеенная улыбка не скрывает гнилого нутра. И говорить с этим ничтожеством можно свысока, и условия ставить любые, и с женой его обращаться как попало, словно с протухшим куском мяса.

Семья — одна из главных американских ценностей — здесь предстает износившейся, коррумпированной. Супруги, родители и дети нехотя выполняют свои роли, а глава семьи преследует сугубо личный интерес. Но не надо думать, что Коэны выступили в не свойственном им амплуа

демифологизаторов, суровых критических реалистов. Они просто показывают, что внутрь мифологической системы проникли вирусы, готовые ее изнутри разрушить и сожрать.

Вирусы тоже живут по своим законам, и их согласованное действие, только лишь кажущееся анархистским и хаотичным, подобно деятельности неумолимой машины. Стоило Ландегаарду связаться с мразью — и машина запущена, все полетело в тартарары, а попытка ее остановить уже ничего не даст. Поздно, Рита, ты полюбила вора.

Действуют, впрочем, не только вирусы, действует и система. Систему американской мифологии представляет шефиня местной полиции Мардж Гандерсон (Фрэнсис Мак-Дорманд). Хоть она и впервые расследует убийство, но с необычайной ловкостью разматывает клубок преступлений и выводит виновных на чистую воду, а главного и самого опасного берет с поличным. Ей, неуклюжей, простодушной и к тому же беременной, облапошить преступников помогает, конечно, женская интуиция, но главным образом — корневая мощь Американского Мифа.

Мардж чем-то похожа на Джерри — хотя бы упорством, которым славятся жители Среднего Запада. Она тоже проста, как три копейки, в своем берете, комбинезоне на молнии и с округлившимся животом, вечно жующая бутерброды и сыплющая фразами типа «в ногах правды нет». Она даже проще, ибо живет не в Миннеаполисе (по окрестным понятиям, городе небоскребов), а и вовсе в деревенской глуши. Именно она репрезентирует дух «кукурузного пояса» Соединенных Штатов, который, по словам исполнительницы этой роли Фрэнсис Мак-Дорманд, всегда сопротивляется искушениям саморефлексии. Актриса, родом из соседнего Иллинойса, связана брачными узами с Джоэлом Коэном, но, по ее признанию, за двенадцать лет супружества впервые получила от него такой подарок. Эта роль идеально подошла исполнительнице и стала едва ли не главным фактором успеха фильма.

У Мардж тоже есть семья. Ее избранник Норм (Джон Кэрролл Линч) имеет два хобби: он рыбачит и рисует уток. В финале, лежа с супругой в постели, он сообщает ей о том, что его рисунки пойдут на трехцентовые марки. Это успех, но не очень большой: ведь люди обычно покупают марки за двадцать девять центов, зачем им такая мелочь. Мардж, всегда поощрявшая художественные наклонности Норма, утешает его: ведь бывают и международные письма, и трехцентовая марка тоже может понадобиться. Затем они об-

«Фарго». Карл — Стив Бушеми

мениваются свидетельствами взаимной любви и напоминают друг другу, что до рождения ребенка остается два месяца.

Прежде чем выйти к этому весьма лирическому хэппи энду, фильм однажды отклоняется от макаберной интриги и вводит дополнительный мотив. Приехав в связи с расследованием в Миннеаполис, Мардж встречается со своим старым, еще по студенческим годам, поклонником-корейцем. В шикарный ресторан отеля «Рэдиссон» она приходит преображенной; правда, хоть кокетливое платье в рюшечках героиня надела и не без задней мысли, но пьет она исключительно диет-колу и не позволяет собеседнику никаких вольностей. С сочувствием выслушивает рассказ о том, как умерла от лейкемии его жена Линда. Каково же потрясение Мардж, когда спустя несколько дней она узнает, что то была типично мужская уловка: кореец так и не женился на Линде. Даже робкая попытка платонического адюльтера женщине-полицейской не удается. Мардж в самом деле потрясена: до нее не доходит, что люди способны так лгать. Точно так же она недоумевает, как можно было из-за каких-то денег перебить столько народу. «Человеческая жизнь стоит гораздо дороже», — внушает она арестованному головорезу.

Мардж против Джерри — это, по свидетельству Этана Коэна, классический конфликт добра и зла, становящийся столь комичным оттого, что подобной его интенсивности никогда не ожидаешь от таких посредственных людей. Но посредственность здесь настолько сгущена, что становится по-своему выдающейся. Возникает столкновение двух идеальных американизмов — мифа об успехе и мифа о человеке на своем месте.

Остальные персонажи тоже участвуют в этом столкновении. Герой Бушеми, например, пристреливает контролера на автостоянке — тот хотел получить с него законные четыре доллара («Так и будешь торчать в этой дыре и сшибать по четыре доллара, мудак!»), а сам предлагает взятку полисмену, словно едет по трассе Москва — Петербург. Потом тот же Бушеми, у которого отстрелено пол-лица, прячет кейс с долларами в бескрайнем поле и, чтобы отметить место, втыкает в снег окровавленный нож. Он и его напарник, олицетворяющие криминальный беспредел, пришли в фильм Коэнов из маргинальных триллеров Тарантино. От Дэвида Линча пришла легенда о мужике с топором, который некогда убил на этом месте мифологического голубого быка.

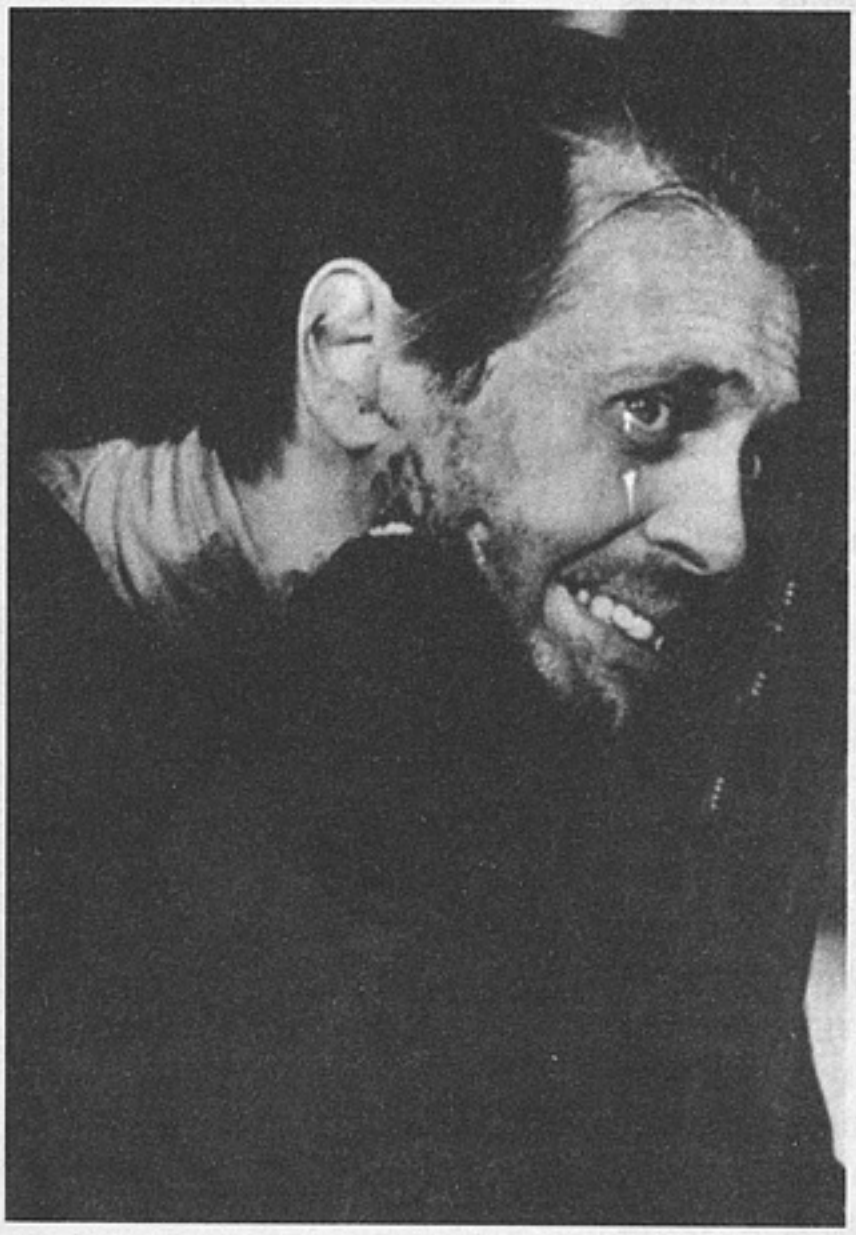
Но, в отличие от вышеназванных режиссеров, у Коэнов в новом фильме реальность не загадочно двойственна и не аморальна. Они сознательно остаются в поле традиционной проблематики американского кино, дидактических вопросов типа: что лучше — рваться к большим деньгам и карьере, не будучи по натуре победителем, или обрести радость и счастье в скромном, но достойном существовании?

Фильмы такого типа вызывают серьезные сомнения в том, считать ли американцев взрослыми полноценными людьми. И если «Фарго» рассматривать как аргумент в пользу положительного ответа, то по единственной причине. Примитивом Коэны просто морочат голову примитивам, говоря о ценностях Среднего Запада, о борьбе добра со злом, о соотнесении кино с реальностью. Они, кажется, даже намеренно дурачат нас документальной подлинностью — начиная с титров, в которых настаивают, что леденящая душу история действительно произошла в Миннесоте в 1987 году; по просьбе выживших их

имена изменены, из уважения к погибшим имена последних сохранены в подлинном виде.

Постфактум становится очевидной мера коварства, заключенная в иронической трагедии Коэнов: выжили-то в основном все хорошие, погибли, главным образом, плохие. Что же такое — память и уважение, как не очередной американский миф?

С малых лет восприняв голливудскую мифологию как родную, Коэны неустанно подчеркивают, что каждая их работа — не более чем «просто фильм», полный узнаваемых клише, которые так обожает публика. Пока восторженные журналисты из «Кайе дю синема» ввели Коэнов в пантеон «режиссеров XXI века», более практичный, но тоже иногда ошибающийся «XX век — Фокс» вбухал немало миллионов в новых «чудесных мальчиков» Голливуда.



«Фарго». Карл — Стив Бушеми

Только вот незадача: первая же картина Коэнов «Просто кровь» — стилизованная криминальная драма — вошла в составленные критиками списки лучших фильмов года и в арсенал культовой классики. Зато прокатчики классифицировали сей кровавый опус как... комедию. А ведь было это еще до нашествия Тарантино, и иронию по отношению к жанру, святая святых Голливуда, сами братья категорически отрицают до сих пор.

Коэнов называли братьями сюжета и жанра. Братьями крови и огня, которые в избытке обнаружишь в любой их картине. И в то же время они — формалисты и эстеты, классицисты и декаденты Голливуда. По мнению журнала «Сайт энд Саунд», их мастерство торжествует в застенчивых изгибах интриги и ассоциативных отзвуках, мимолетных приколах и обманчивых движениях камеры, что отвлекает от действия и побуждает вместо этого восхищаться режиссерской дерзостью и сноровкой. Сокровенные же идеи, которые питают братья по поводу любви и верности, искусства и жизни, неизменно оказываются смикшированы и рассеяны по углам их экранных конструкций, что есть самый прямой путь к коммерческой неудаче.

Мы не так уж уверены насчет сокровенных идей, но ясно, что Коэнам не удалось одурачить многих. Несмотря на все развлекательные маневры и неистовства с огнем и кровью, на юношескую ухмылку в сторону публики, последняя безошибочно ощущает свойственный Коэнам холодный герметизм. Коммерческого успеха не имел ни каннский триумфатор «Бартон Финк», ни самый дорогостоящий проект Коэнов — «И.о. Хадсакера» с бюджетом в 25 миллионов долларов. Эта урбанистическая архитектурно-индустриальная фантазия, озвученная

музыкой Хачатуряна и наполненная реминисценциями Эйзенштейна и Мейерхольда, в очередной раз зафиксировала родство авангарда и тоталитарного кича. Однако замысел оказался столь же остроумен, сколь и пуст, — совсем как осенившая и.о. Хадсакера идея хула-хупа. Внутри обруча, как известно, — пустота.

И тем не менее сорокалетние Коэны нашли свою нишу. Их дуэт подобен саморегулирующейся экосистеме, и такая же органичная согласованность отличает распределение между ними профессиональных функций: Джоэл обычно фигурирует в титрах как режиссер, а Этан как продюсер, сценарий же делится пополам.

Но и самая совершенная система развивается. Ее развитие привело Коэнов к «Фарго» — картине, абсолютно новой по эстетике как для них самих, так и для американского кино в целом. Как всегда, далекие от документального реализма, Коэны на сей раз не пошли и по пути создания искусственных мифологических конструкций. Мифологемы введены внутрь сюжета и стали частью его жизнеподобной органики.

Меняется и изобразительный стиль. Раньше Коэны создавали визуальное богатство с помощью подвижной камеры, которая, презрев обычную перспективу и неожиданно спикировав вниз, позволяла нам опуститься на точку зрения собаки, или ползающего ребенка, или человека, летящего с сорок шестого этажа. В «Фарго» оператор Роджер Дикинс избегает каких бы то ни было фокусов такого рода, а если и пользуется цветовыми эффектами, то столь элементарными, как окровавленная красная куртка на снегу.

Прежние фильмы Коэнов были построены на перепадах уровней реальности. Из политизированной театральной среды Нью-Йорка Бартон Финк попадает в мир голливудского кича, а затем — в кровавый запредел гиньоля. Между этими уровнями, однако, ощутима четкая граница. Очнувшись после акта любви, Финк видит на спине у женщины алчного комара и прихлопывает его. Мгновенно по всей постели расползается отвратительное кровавое пятно, и далее пошло... Добродушный сосед оказывается на поверку психопатом-убийцей; он отрезает головы у своих жертв, а в финале поджигает гостиницу и шествует по коридору сквозь адское пламя целый и невредимый.

После этой стопроцентно онерической картины и предельно эксцентричного «Хадсакера» Коэны сделали фильм, напрочь лишенный открытых символов и метафор, деформаций реальности и вообще откровенной условности. Фильм, построенный в единой стилистике псевдорепортажа, фиксирующий психологические мотивы и поступки самых заурядных людей, которые оказываются невероятнее самых фантастических придумок. Фильм, доминантой которого служит холодное безмолвие, так и не растопленное сомнительной теплотой человеческих сердец.

# «Нам не скучно снимать дешевые фильмы»

## ДЖОЭЛ И ЭТАН КОЭНЫ:

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ ПИТЕР БИСКИНД

Этан и Джоэл Коэны

**Братья Коэн — братья-баламуты американского кино. Они всегда как бы в сторонке, они сухи, ироничны и циничны. В фильмах, которые они снимают, много шуточек «для своих», неожиданных коллизий и намеренно несимпатичных персонажей. По этим, а также и по другим причинам их обожают критики, которым для любви достаточно диалогов, от которых ржешь во весь голос. Сами братья считают лучшей статьей о них ту, в которой один журналист (американский) интервью с ними выдумал от начала и до конца.**

**Джоэл Коэн (41 год, темноволосый, носит pony-tail — хвостик) считается режиссером, а Этан (39 лет, кудрявый с рыжеватыми волосами) — продюсером. На самом деле они все делают сообща и сценарии пишут тоже вдвоем. В жизни это очень умные, весьма обычные на вид люди. Они не рисуются, редко упоминают имена знаменитостей, и, разговаривая с ними, все время напоминаешь себе, что это люди кино, а не парочка обычных клерков с чересчур развитым чувством юмора.**

**Этим очкарикам в потертых джинсах удалось добиться практически невозможного. Их картины финансируются крупнейшими киностудиями, но при этом они ухитрились сохранить независимость.**

**Питер Бискинд.** Вы любите мистифицировать публику. Достаточно вспомнить так называемого английского издателя Родерика Джейнса, который якобы написал предисловие к текстам сценариев «Бартона Финка» и «Перекрестка Миллера» («Перевала Миллера»). Это же явно вымышленный персонаж.
**Джоэл.** Мы выдумали этого желчного английского старикана специально для предисловия. Но какая-то телекомпания из Суссекса пыталась его отыскать.
**Этан.** Но у них ничего не вышло.
**Джоэл.** Они пришли в ужас, узнав, что его не существует.
**Питер Бискинд.** А как насчет интервью Джоэла Силвера, которое сопровождает текст сценария «И.о. Хадсакера»?
**Этан.** В него тоже все поверили, чем меня весьма удивили.
**Питер Бискинд.** Рассказывают, что вы всегда делаете очень подробную раскадровку, которой потом неукоснительно следуете. Так что, наверное, вам довольно легко бывает воплощать ваши замыслы?
**Джоэл.** Нет, во время репетиций и съемок многое меняется. Хотя, пожалуй, мы действительно больше других склонны придерживаться первоначального сценария.
**Этан.** А что касается раскадровок, то ли мы стали спокойнее, то ли обленились, но для очевидных сцен мы их уже не делаем.
**Питер Бискинд.** Такое ощущение, что «Фарго» — возврат к началу, фильм малобюджетный, без звезд. «И.о. Хадсакера» был таким дорогим. Говорят, он обошелся в 40 миллионов долларов. Это правда?
**Джоэл.** Он стоил миллионов 25 — 26. В «Вэрайети» написали, что 40. Понятия не имею, откуда взялась эта цифра.
**Питер Бискинд.** И какие были сборы?
**Этан.** Никаких. (*Смеется.*) В Штатах буквально ничего, то есть...
**Джоэл.** Около трех миллионов долларов.
**Питер Бискинд.** Три миллиона?
**Этан.** Ага. «Уорнер Бразерс » потеряли кучу денег. У «ПолиГрама» были права на зарубежный показ, они, кажется, вышли на ноль.
**Джоэл.** «Уорнер» вложили только 13 миллионов, для них это не сумма.
**Этан.** Поэтому они оставили нас в покое. Им хватало забот с блокбастерами по 40 — 60 миллионов.
**Джоэл.** Они даже были с нами милы.
**Питер Бискинд.** Как так?
**Джоэл.** Терри Симел[1] не стал отбирать у Этана автомобиль.
**Питер Бискинд.** Кажется, вам по-прежнему удается снимать то, что вы хотите, оставаясь при этом внутри системы кинобизнеса.
**Этан.** Думаю, что это главным образом потому, что у нас фильмы дешевые.
**Джоэл.** Другие второй фильм снимают миллионов за 40, и если это провал... Мы не рассчитывали на крупный коммерческий успех. (*Смеется.*) Дело в том, что мировое киносообщество с радостью финансирует фильмы, не совсем вписывающиеся в мейнстрим, если, конечно, на них не требуется нескольких десятков миллионов.
**Питер Бискинд.** А до «И.о. Хадсакера» какой у вас был самый большой бюджет?

---

[1] Сопредседатель и член совета директоров «Уорнер Бразерс». — *Прим. переводчика.*

Тим Роббинс
в фильме «И.о. Хадсакера»

**Джоэл.** «Хадсакер» был в два с лишним раза дороже «Перекрестка Миллера», обошедшегося в 10 миллионов.

**Этан.** И в три раза дороже «Бартона Финка».

**Питер Бискинд.** Провал «Хадсакера» — вы его переживали? Или просто подумали: «Ну и ладно, пойдем делать то, что делали раньше»?

**Джоэл.** Здесь вот в чем дело: «Хадсакер» — фильм, требующий большого бюджета — декорации, спецэффекты и так далее. Впрочем, если бы мы не смогли достать на него денег, то не очень и расстроились бы, а стали бы снимать «Фарго» или что-нибудь другое. Мы вовсе не старались заслужить право на высокобюджетный фильм. Просто приятно иметь такую возможность — вдруг да понадобится. Наверное, нам повезло, что нам не скучно снимать дешевые фильмы.

**Этан.** У нас полно наполовину готовых сценариев и замыслов. На некоторые из них деньги нужны, на другие — нет.

**Питер Бискинд.** Вы выросли в Миннеаполисе. В «Фарго» есть автобиографические мотивы?

**Этан.** Никаких. Просто мы знаем тамошних людей, поэтому есть что-то местное в разговоре, в ритме речи. В этом сценарии нам был интересен Средний Запад.

**Джоэл.** Знаете, свинцовое небо и бескрайняя заснеженная равнина. Все белое — куда ни погляди, везде пустота. Мы говорили Роджеру Дикинсу, нашему оператору-постановщику, что надо передать ощущение того, что линия горизонта неразличима, что нельзя понять, где кончается земля и начинается небо. Поначалу мы вообще думали о кадрах, снятых сверху, которых почти не отличить от снятых снизу.

**Питер Бискинд.** Сценарий основан на реальном происшествии?

**Джоэл.** Да. Нас всегда интересовала проблема киднэппинга. И нам хотелось сделать что-нибудь непохожее на наши предыдущие фильмы, которые были осознанно искусственными. Мы хотели снять фильм, в основе которого — реальный случай. Поэтому в «Фарго»

камера достаточно статична, мало сцен, построенных на крупных планах. Мы хотели сделать фильм-наблюдение.

**Питер Бискинд.** Вы говорите, вас всегда интересовал киднэппинг...

**Джоэл.** Почему — не знаю, но да. Хотя бы в «Воспитании Аризоны». У нас есть еще один сценарий о киднэппинге.

**Питер Бискинд.** А зачем понадобился в «Фарго» кореец, который сначала хочет возобновить старую дружбу с Мардж (Фрэнсис Мак-Дорманд), а потом начинает к ней клеиться? Эта история ничем не заканчивается.

**Этан.** Когда снимаешь такого рода фильмы, вполне можешь себе это позволить. Можно как бы показывать что-то вокруг, не рассчитывая на то, что все будет увязано. Как бы случайный эпизод. Этакий опыт натурализма.

**Джоэл.** Если бы это была придуманная история, в конце между героями случилась бы какая-нибудь разборка по этому поводу. Бóльшая часть фильма о том, что Мардж видит, или о том, что может увидеть; встреча с корейцем — еще один совершенно неожиданный для нее самой эпизод.

**Питер Бискинд.** В титрах в конце фильма упоминается имя Принца. Он действительно там снимался?

**Этан.** Нет. Художник, который делал с нами раскадровку, играл человека в красной парке, который проезжает мимо на машине. И он попросил, чтобы его имя было упомянуто в титрах. Еще мы упоминали имена людей, с которыми выросли. Но это главным образом потому, что сами мы не могли придумать подходящих фамилий.

**Питер Бискинд.** Некоторые считают, что вы как бы свысока относитесь к своим героям. Все, кроме Мардж, — идиоты.

**Джоэл.** Мы много раз это слышали. Что мы высмеиваем жителей Среднего Запада, или Техаса, или Юго-Востока. Обвинение в высокомерии совершенно безосновательно. Мы ко всем этим персонажам испытываем самые теплые чувства. Сами их создаем, и чем гаже они получаются, тем больше мы их любим. Это такое странное чувство...

**Этан.** Знаете, наверное, это связано с чем-то другим, с тем, что многим неловко бывает смеяться в ужасных ситуациях. Им кажется, раз режиссеры смеются над героями, значит, они к ним относятся свысока. От этого им становится совсем неловко.

**Джоэл.** Точно. «А позволено ли и мне считать это смешным?»

**Этан.** Мы не даем подсказок, как реагировать. Это в нудном голливудском кино вам указывают, что положено чувствовать и как к чему относиться.

**Джоэл.** Наши фильмы публику раздражают. И реакция порой очень странная. Враждебность меня всегда озадачивает, настораживает. И, раз уж зашел об этом разговор, скажу, что еще меня удивляет. Никогда не понимал, почему наши фильмы воспринимают как пародии. Говорят: «Этот фильм — пародия на гангстерское кино». А мы никогда и не собирались ничего пародировать.

**Питер Бискинд.** Это не пародии в том смысле, в каком пародиями являются фильмы братьев Цукер, например «Аэроплан!». До некоторых людей ваши фильмы просто не доходят — они не понимают их, не могут оценить юмор. И чувствуют себя полными кретинами. Это вас не беспокоит?

**Джоэл.** Мы, как умеем, рассказываем интересные истории про ин-

тересных людей, кроме этого и понимать ничего не нужно. И то, что люди не знают, как к этим историям относиться, это для меня загадка.

**Питер Бискинд.** Как, по-вашему, воспримут «Фарго» жители вашего родного города?

**Этан.** Скорее всего так же, как и все остальные. Те, кто захочет обидеться, обидятся.

**Питер Бискинд.** Как технически протекает ваша работа?

**Джоэл.** Просто сидим вдвоем и перекидываемся идеями.

**Этан.** Сотрудничество сценаристов происходит обычно двумя способами. Мы все обсуждаем и все делаем вместе, а не рядимся, мол, ты берешь эту сцену, а я эту, чтобы не рвать на куски целое и не собирать его потом заново.

**Питер Бискинд.** Вы когда-нибудь ссоритесь?

**Джоэл.** Разногласия случаются, мы их обсуждаем. Но ссориться — нет, не ссоримся. Не потому, что всегда друг с другом соглашаемся, просто наше кино отражает точку зрения каждого из нас.

**Этан.** На самом деле приветствуются любые идеи. Чтобы двигаться дальше. Не могу даже представить себе, что настанет такой момент, когда мы оба будем фонтанировать продуманными идеями и станем отстаивать несовместимые варианты.

**Питер Бискинд.** Как случилось, что Джоэл стал режиссером, а Этан —

Джон Туртурро и Джон Гудмен в фильме «Бартон Финк»

продюсером? Этан, а вам никогда не хотелось быть режиссером?

**Этан.** По правде говоря, мы оба — режиссеры.

**Джоэл.** Да, наша манера работать не укладывается в те рамки, которые обозначены в титрах.

**Этан.** Работа над сценарием заканчивается у нас вместе с фильмом.

**Джоэл.** Режиссер стал фигурой мифологизированной, ответственной за все. Обычно это не так, даже если фильм делает один режиссер.

**Питер Бискинд.** Так чем же занимается Этан-продюсер?

**Этан.** А в этом Джоэл тоже участвует. Мы вдвоем решаем, куда идти просить денег.

**Джоэл.** Не бывает такого, чтобы я сказал: «Мне нужен подъемный кран», а Этан ответил бы: «Это слишком дорого». Мы оба понимаем, во что нам обойдется подъемный кран.

**Питер Бискинд.** А как вы относитесь к феномену Тарантино?

**Джоэл.** Мне «Криминальное чтиво» понравилось.

**Этан.** «Просто кровь» некоторым образом предвосхитила и Тарантино, и «Обычных подозреваемых», и «Чем заняться в Денвере, когда ты умер».

**Джоэл.** «Просто кровь» появилась по весьма особым причинам и прежде всего из-за нашей любви к фильмам ужасов. Но мы не хотели делать ужастик, и, кроме того, нас привлекал и film noir, и книжки Джеймса М.Кайна. Все это каким-то образом и определило этот фильм. «Обычные подозреваемые» вышли из совсем иной традиции.

**Питер Бискинд.** Квентин Тарантино и Спайк Ли снимаются в собственных фильмах как актеры. Вы не собираетесь этого делать?

**Джоэл.** Они — лицедеи. Нам это ни к чему.

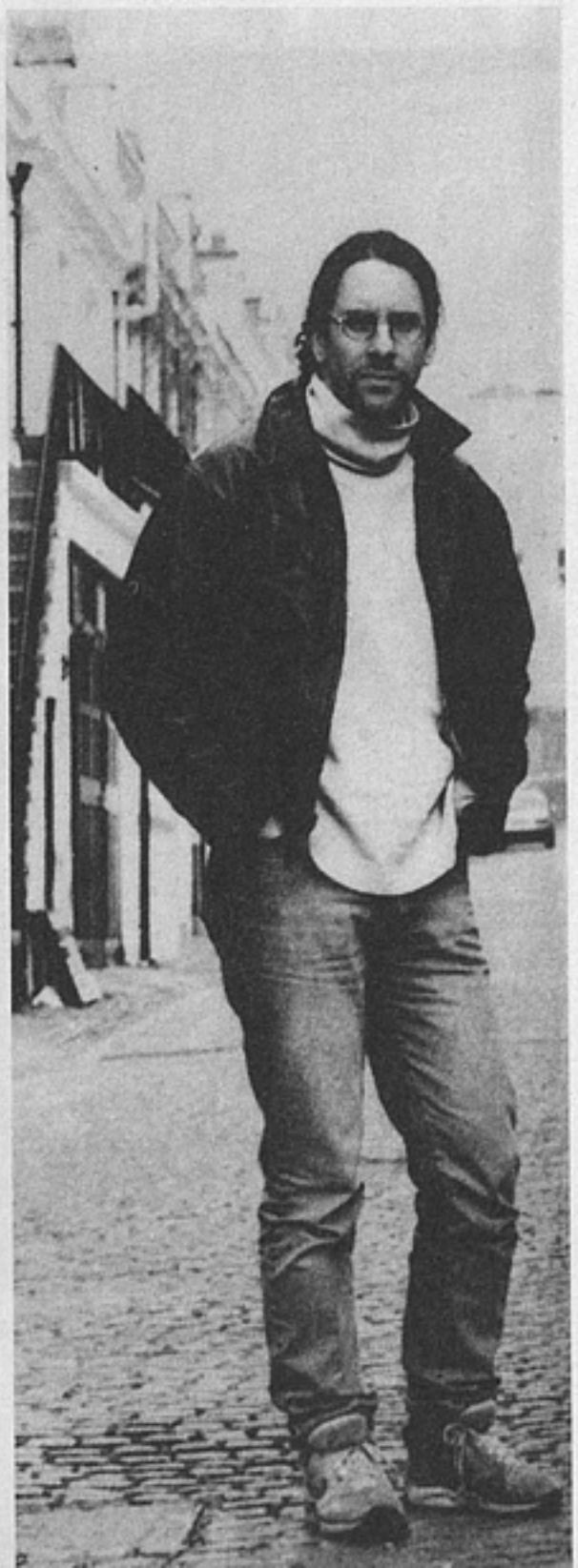
**Питер Бискинд.** А какой фильм вы планируете снимать теперь?

**Этан.** Пока точно не знаем. У нас множество незаконченных вещей. Либо вернемся к одной из них, либо напишем что-нибудь новенькое. Обычно мы ничего не планируем, прежде чем не разделаемся окончательно с предыдущей картиной. Не умеем одновременно и жвачку жевать, и сценарии писать.

*Premiere, 1996, June*

*Перевод с английского В.Пророковой*

Джоэл и Этан Коэны



ДЖОЭЛ И ЭТАН КОЭНЫ:

# «Герои банальны, как банальны интерьер и пейзаж»

**«Холодность» — это слово постоянно возникает, когда речь заходит о кинематографе братьев Коэн. Им пользуются, чтобы определить ироничную насмешливую манеру коэновского рассказа, его бесстрастную, медицинскую точность.**

**Они дебютировали в 1984 году фильмом «Просто кровь» (Blood Simple), в котором действие хотя и происходило в знойном Техасе, леденило душу: то была вариация на тему наемного убийства. «Перекресток Миллера» («Перевал Миллера», Miller's Crossing, 1990) — возрождение жанра гангстерского фильма 30-х годов. Запутанный сюжет ставил зрителей в тупик своими остроумными, но абстрактными аллюзиями. В «Бартоне Финке» (Barton Fink, 1991) зрителям открылся влажный холодный ад: муки творчества.**

**В последнем же фильме с эллиптическим названием «Фарго» холод просто-таки заполняет кадр. Сами братья родом из Миннесоты, и вот теперь они возвращаются в ледяную пустыню американского северо-запада. Занесенный снегом пейзаж служит фоном для повествования, основанного, судя по всему, на событиях, имевших место в действительности. Фильму предпосланы титры, в которых говорится, что картина снята по мотивам реальных фактов, однако упоминается и о том, что никакого сходства персонажей с реально существовавшими людьми искать не следует. Так что понимайте, как хотите.**

**Хотя едкий юмор братьев Коэн безусловно пронизывает весь фильм, можно уловить и некоторое потепление в их манере (как ни странно, среди снегов). Сквозь насмешливость проступает любовь Коэнов к родным местам — эти по-сибирски холодные края показаны в «Фарго» почти с теплотой. Рассказ на сей раз уже не просто насмешка, забава, игра. В фильме появляется меланхолическая интонация, ее акцентирует музыка Картера Баруэлла, придающая картине скандинавскую неторопливость.**

**С точки зрения этнической, фильм тоже специфичен. Специфичен до такой степени, что привыкшие к традиционному образу американцев средних широт зрители сочтут, пожалуй, обитателей Фарго с их по-скандинавски напевной речью чуть ли не экзотическими.**

---

Публикуется по: Sight and Sound, 1996, May.

## Мардж: беременная policewomen

**Джоэл Коэн.** Все здесь неуклюжие, двигаются как-то по-особенному, будто мячики отскакивают друг от друга. Такая упругость — часть местного колорита. То, что Мардж беременна, означает, что она вдвойне неуклюжа. Она тоже местная, но, в отличие от других персонажей, проницательна и умна. Она носит смешную шапку и смешно ходит, но она не клоун. Мы хотели, чтобы она как можно меньше походила на шаблонного полицейского. И Мардж, и Джерри банальны, как банальны интерьер и пейзаж. Но она банальна в хорошем смысле, она заурядный хороший человек, а он злодей. Нам хотелось, чтобы у них были повседневные заботы. Беременность. Ничего более ординарного не придумаешь. На экране беременных полицейских, пожалуй, не увидишь, но в жизни их можно встретить часто.

## Сцена похищения

**Джоэл Коэн.** Потом уже мне пришло в голову, что это наш второй фильм о похищении. Мы и еще один готовим, тоже о похищении. В похищении есть большой драматический потенциал — конфликты, высокие ставки, драма и мелодрама, короче, вся эта отличная кинематографическая жвачка. Один из моих любимых фильмов — картина Куросавы «Рай и ад». Это, пожалуй, лучший фильм о похищении всех времен и народов. В нем рассказывается о торговце обувью из Осаки, чьего сына должны были похитить, но по ошибке украли сына шофера. Не знаю, почему похищения обладают такой притягательной силой, но это так.

## Психология торговца автомобилями

**Джоэл Коэн.** Джерри торгует автомобилями совсем как обыкновенный человек. Многое мы почерпнули из личного опыта Этана, который покупал машину пять лет назад.

**Этан Коэн.** Одна из ключевых сцен построена на том, что Джерри пытается всучить покупателю машину. Мы почти дословно воссоздали то, что произошло со мной. Нас заинтересовала психология людей, которые строят хитроумные финансовые планы, но не могут спрогнозировать, что их после этого ожидает и каковы будут последствия.

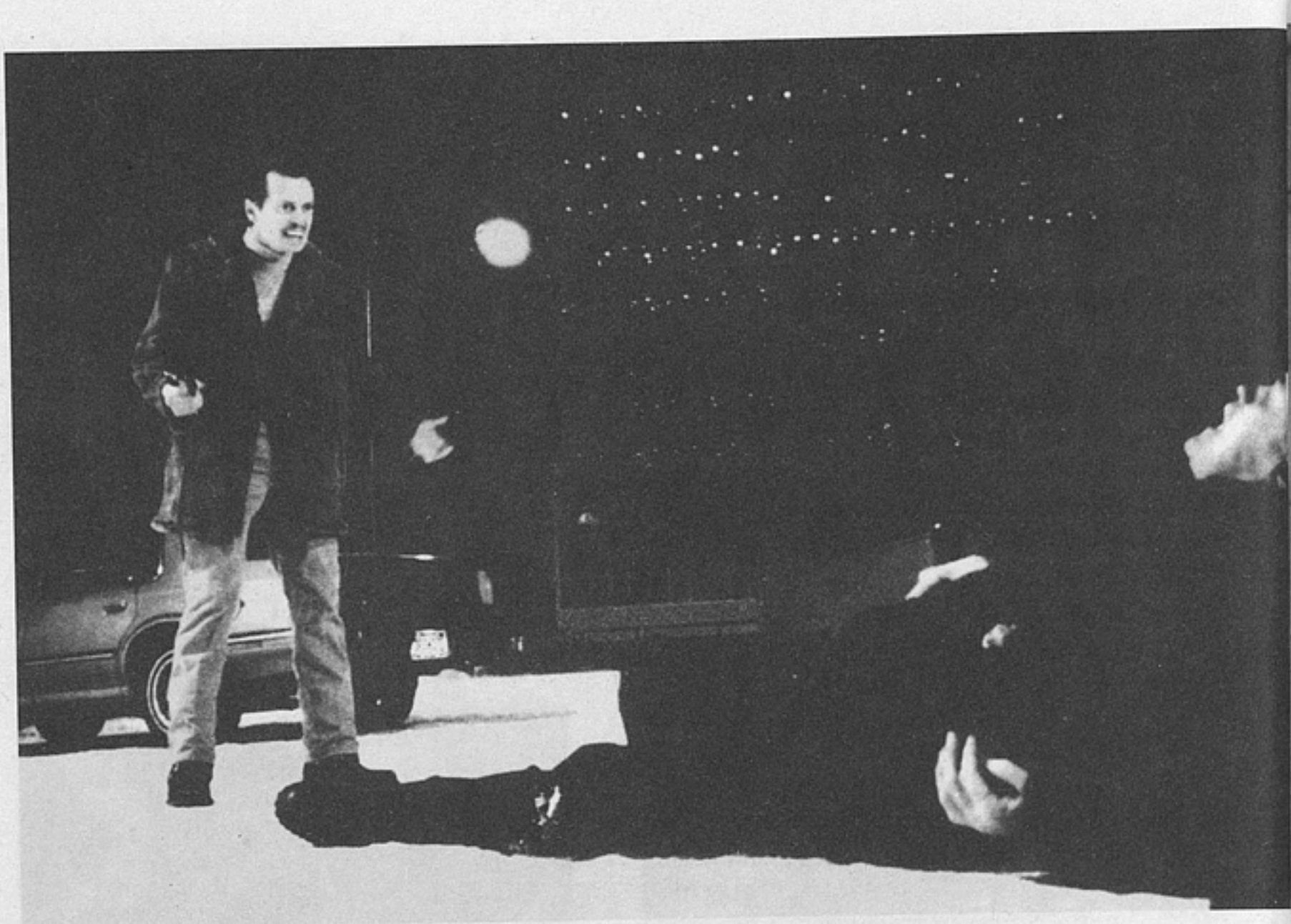
**Джоэл Коэн.** Его непробиваемость (он целыми днями сидит у себя в конторе, обманывает людей, которые орут на него) — это непременная составляющая его профессии. Он аккуратно, с иголочки одет, совсем не так, как мы его себе представляли. Нам он рисовался неряшливым, неопрятным, немного толстоватым. Пригласив на эту роль Билла, мы пошли по другому пути. Он очень собранный, но страшно зажатый.

**Этан Коэн.** Билл не пожелал сниматься ни в одной сцене без этого бессмысленного значка на пиджаке — свидетельства пятилетней работы продавцом автомобилей.

## Шведская еда, жизнь на Среднем Западе

**Этан Коэн.** Для Мардж еда имеет особенно большое значение. Она постоянно ест в сценах с Нормом.

**Джоэл Коэн.** В Миннесоте кругом шведские столы. С детства этот шведский обычай нам очень запомнился. Мардж беременна, вроде бы поэтому она так много ест, но одновременно это и стиль среднеамериканской жизни. Да, Мардж хочет найти убийцу, но ничто не в состоянии помешать ланчу. Джон (Норм) родом из Миннесоты, как и все актеры, исполняющие второстепенные роли, так что он говорил со своим естественным акцентом. Театр Тайрона Гатри находится в Миннеаполисе, там много талантливых актеров.



## Карл-пулемет

**Джоэл Коэн.** Роль Карла мы писали специально для Стива, так же как Мардж предназначалась для Фрэн, а Грим — для Питера. Нам казалось, что среди всех этих скандинавов во втором поколении должен быть и настоящий скандинав. Это уже четвертый фильм, в котором мы снимаем Стива. К сожалению, до сих пор мы приглашали его лишь на мелкие роли. Мы помнили о том, что в других фильмах он обыкновенно играет психопатов, и хотели это как-то изменить. Нам хотелось написать для него роль побольше, потому что он хороший актер. В первый раз мы снимали его в «Перекрестке Миллера», потому что нам был нужен человек, который говорил бы невероятно быстро. В «Фарго» Карл тоже говорит больше всех, просто трещит, как пулемет.

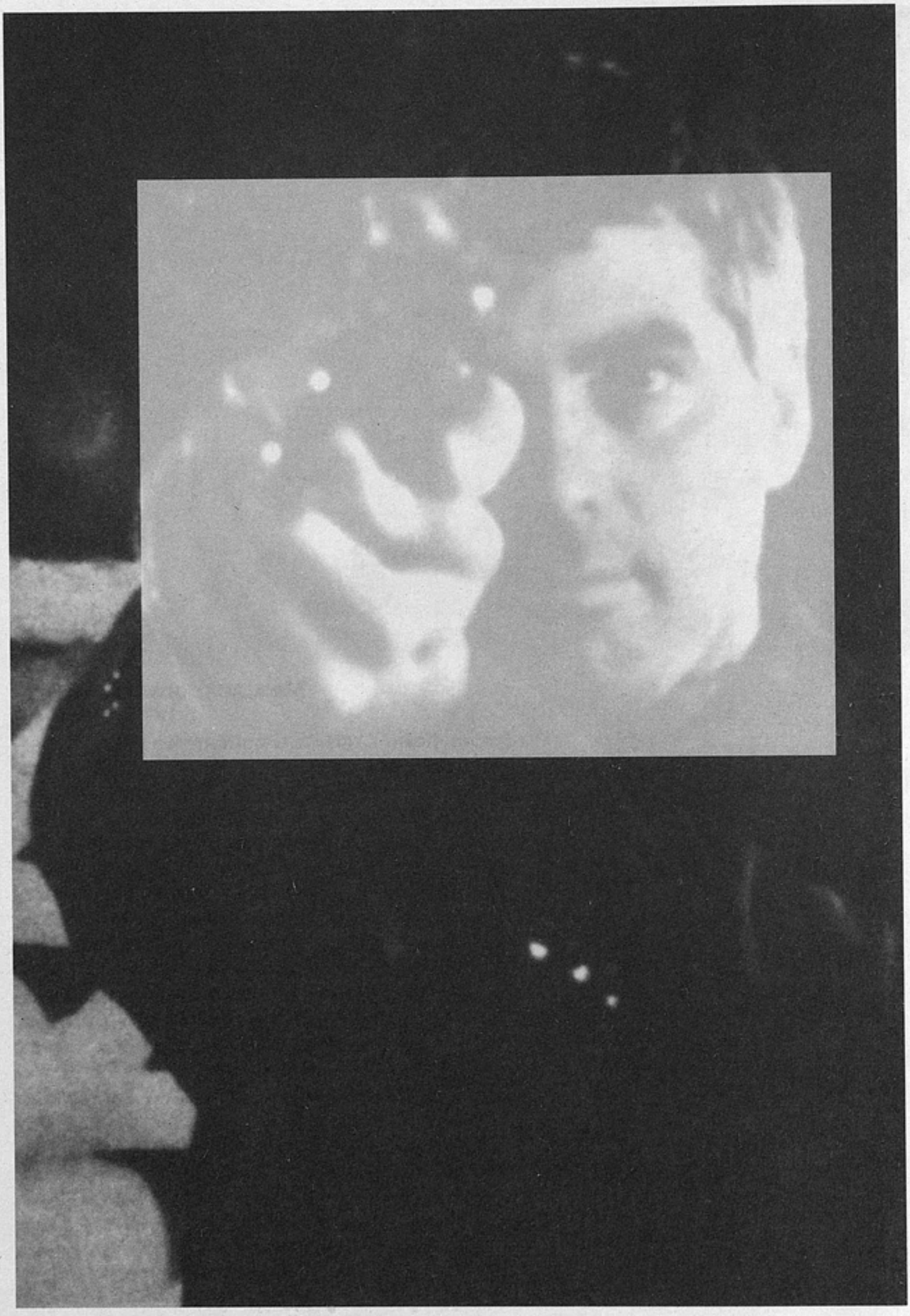
## Между снегом и небом

**Джоэл Коэн.** Ключевым моментом в пейзажах было то, что мы не видели линии, разделяющей снег и небо. Верхний угол съемки очень походил на нижний. Нам хотелось создать ощущение пустоты, однообразия, на фоне которого мы могли бы располагать некоторые графические детали.

**Этан Коэн.** Стив закапывает деньги, полученные как выкуп, которые никто никогда не отроет. Эта деталь тоже возникла потому, что фильм основан на реальной жизни. А в жизни все бывает; предметы, ставшие причиной драматических конфликтов, просто теряются где-то по дороге. Было интересно снимать фильм,в котором нет правильных архитектурных построений, нет строгой единой линии повествования, а события просто происходят.

**Джоэл Коэн.** Это одна из немногих шуток в фильме. Улыбок там много, но тут уже настоящая шутка — то, что на этом до смешного огромном пустом однообразном пространстве Стив оглядывался из стороны в сторону, чтобы удостовериться, не подсматривает ли кто-нибудь.

*Перевод с английского М.Теракопян*



«От заката до рассвета», режиссер Роберт Родригес

СЕРГЕЙ КУДРЯВЦЕВ

# Pulpumentary

## От заката арт-кино до рассвета арт-корректности

Поначалу мое личное неприятие «Фарго», нового фильма братьев Коэн, которых я высоко оценивал прежде всего за «Бартона Финка», мне самому показалось сугубо частным случаем. Ведь и жюри фестиваля в Канне отметило «Фарго» именно за режиссуру, и критики, в том числе отечественные, хвалят последнюю работу творческого тандема братьев из североамериканского штата Миннесота. Однако, раздумывая над причиной собственной столь резкой реакции на ленту своих прежних кинолюбимчиков и сопоставляя это с другими смутными ощущениями от просмотров современных американских картин в эпоху post-Pulp Fiction, я все определеннее приходил к выводу, что в «Фарго» заявлено о возникновении новой (в какой-то степени — антитарантиновской) тенденции в кинематографе.

Не в первый раз коротко резюмируем, чем оказался для кино 90-х годов приход Квентина Тарантино. Конечно, он получил известность сразу же после выпуска в 1992 году дебютного фильма «Бешеные псы». И все-таки «эпоха Квентина» началась после того, как его вторая картина «Криминальное чтиво» в мае 1994 года завоевала «Золотую пальмовую ветвь» на Каннском фестивале, а выйдя в прокат

США в октябре, собрала невероятную сумму — 108 миллионов долларов. Успех ожидал эту ленту и в других странах, а сам режиссер моментально стал культовой фигурой в мировом кино. Появилась новая точка отсчета, начали говорить: кинематограф до «Криминального чтива» и после него. Квентин Тарантино казался представителем кино XXI века, первым, кто сумел преодолеть не только формальную, но и смысловую неопределенность экранного искусства двух последних десятилетий.

Вспыхнувший в 1994 году конфликт Никиты Михалкова с жюри Каннского фестиваля имеет массу разнообразных объяснений, мне же видится в споре Михалкова с Тарантино еще и столкновение двух позиций по отношению к кино. Михалков весь вышел из «важнейшего из искусств» и не хочет расставаться с ролью проповедника, учителя жизни, в крайнем случае — отца, пестующего свою малолетнюю дочь непосредственно на экране. А Квентин Тарантино вроде бы представляет условно-пофигистскую тенденцию в современном кинематографе, который понимается и как крутое зрелище-развлечение (в духе «американских сынков» поколения Джорджа Лукаса и Стивена Спилберга), заявившее о себе еще в середине 70-х годов, и одновременно как интеллектуальная постмодернистская игра острого ума (что больше полюбили американские независимые режиссеры рубежа 80 — 90-х годов, включая, кстати, и братьев Коэн).

Но Тарантино довел до предела манеру демистификации и популярных, почти мифологизированных в Америке криминальных жанров, и формы произведения, и персоны самого автора, который по привычке еще хочет быть распорядителем людских судеб, своеобразным демиургом в творчестве, но выглядит уже как незадачливый кукловод, эдакий Карабас Барабас со своим театром марионеток. Pulp Fiction — это на самом деле «криминальная фикция», праздник кино, бенефис киномана (впрочем, критики тут же изобрели новый термин — «синефаг», то есть «пожиратель фильмов»), феерия выдумки и насмешки. Однако кинематограф по Квентину Тарантино — больше, чем забава, но меньше, нежели проповедь! Кино — это всего лишь кино. Иллюзия на два с половиной часа, пока длится просмотр этого фильма, который надо бы оценивать только конкретно и штучно, несмотря на то, что есть искус включить его в контекст всего мирового кинопроцесса.

«Чистый кинематограф» Тарантино, понятый как всеобщая фикция, не был ни модернистским «искусством для искусства», ни постмодернистским розыгрышем для посвященных, а предназначался для миллионов зрителей (знаменательно, что режиссер учел опыт некассового, узкокультового дебюта «Бешеные псы»).

Как же превзойти самого себя, добившись большего эффекта? Этот сакраментальный вопрос стоял перед Тарантино после «Криминального чтива», поскольку трудно было не угадать, что немало режиссеров тут же кинутся осваивать обнаруженный первопроходцем «новый Клондайк», впав в «тарантиновскую золотую лихорадку». Появление больших и малых «тарантинчиков» не заставило себя ждать — и сам новоявленный мэтр приложил руку к их распространению, выступая в качестве актера, продюсера или сценариста в лентах молодых коллег. Разочарование, постигшее многих после выхода коллективного проекта «Четыре комнаты» (Квентин Тарантино снял для него одну из новелл) осенью 1995 года, в некоторой степени было сглажено в январе следующего года премьерой ленты «От заката до рассвета» Роберта Родригеса — Тарантино был здесь сопродюсером, сценаристом и исполнителем одной из главных ролей. Тем не менее в прессе постоянно появляются утверждения, что прежний кумир превратился в дутую фигуру, говоря иносказательно — в вампира, подобно своему последнему киногерою, который сгорит без следа, если воткнуть в него ножку от ресторанного столика или же подставить под лучи восходящего солнца.

С одной стороны, хулители, безуслов-

«Я стреляла в Энди Уорхола», режиссер Мэри Хэррон

но, правы: Тарантино уподобился классическому персонажу Бомарше, появляясь то тут, то там, ведя себя, как «злой мальчик» в кондитерской лавке в отсутствие родителей и продавца. Однако вывод относительно обуржуазивания режиссера, угадавшего неоконъюнктуру, тоже был бы преждевременным. Его не лишенная хитроумности тактика поведения в ситуации будто обрушившейся с небес славы заключается в том, что Тарантино добровольно подставляется под удары самых непримиримых поклонников, разочарованных тем, что любимый мастер предпочитает теперь поддавки, бирюльки, заурядное придуривание.

То ли интуитивно, то ли согласно четкому осознанию места «Криминального чтива» в истории американского и — шире — мирового кино режиссер, которому исполнилось только тридцать три года, понимает, что, как ни сопротивляйся, все равно не удастся избежать повторения судьбы Орсона Уэллса с его великим «Гражданином Кейном» или Жан-Люка Годара с шедевром-дебютом «На последнем дыхании». Неизбежно всё, что было и будет сделано, станут сопоставлять с твоей же собственной вершиной.

Поэтому сам Тарантино не боится быть «тарантинчиком», потешая публику подобно заезжему комедианту, будто открещиваясь тем самым от приписываемого ему величия — как от злой силы, способной запросто сгубить излишне доверившихся лести и фимиаму. Например, фильм «От заката до рассвета» — всего лишь хорошее развлекательное кино, лишенное глубокомысленных претензий, «стёбное чтиво для глаз», не стремящееся превратиться еще в одну киноэнциклопедию американской жизни на закате XX века. В отличие от предшествующих лент «Отчаянный» и «Четыре комнаты», в новой работе с участием «бессмертного Квентина» уже отсутствуют прежде непреодоленные до конца напыщенность и многозначительность, особенно заметные именно на фоне сюжетной незамысловатости рассказываемых историй. Стилевые излишества, допущенные на экран только в сцене битвы с вампирами, оправданы жанрово, а кроме того, в самые изощренные по исполнению моменты создатели картины «От заката до рассвета» не теряют иронии по отношению к самим себе и своим героям, воспринимая все поведанное как «бандитско-вампирскую байку», которой уж точно не стоит верить. Некоторые эпизоды фильма самопародийны в сопоставлении с похожими ситуациями в фильмах «Настоящая любовь», «Криминальное чтиво» и «Прирожденные убийцы» — Квентин Тарантино с издевкой разделывается с последними проблесками «тарантиномании», демонстрируя оборотническую природу даже того, что ранее вывел под видом «криминальной фикции».

Лучше вышучивать свое же творчество, нежели пытаться ему всегда и во всем соответствовать, стараясь не уронить поднятую столь высоко планку. Ключевое творение, фильм-веха неповторим изначально и в принципе. Последователи и подражатели могут лишь растаскивать его

по отдельным частям, тиражировать до бесконечности сюжетные находки и кинематографические приемы — но тайны так и не постичь, а кумиров можно таким образом невольно дискредитировать. Плодотворнее стремление шагнуть куда-то в сторону, пусть и без особой удачи: так, в частности, поступил бывший «тарантиновец» Роджер Эйвери, сняв после «Убить Зои» изысканно пластичную фантастическую ленту «Мистер Штопальщик». А юный Кевин Смит из нового поколения «видеотечных крыс», покоривший своей «прикольной» ультрамалобюджетной черно-белой картиной «Продавцы» (программа «Двухнедельник режиссеров» Каннского фестиваля 1994 года), навредил себе, сняв самоповторный фильм «Тусовщики» (или «Крысы из супермаркета»), который в порыве беззастенчивого стилизаторства под массовое элементарнейшее кино порой мало чем отличается от идиотских комедий, рассчитанных на учеников старших классов. Испытание на втором по счету произведении должен теперь пройти еще один из очень молодых и подающих надежды — Эдвардс Бернс, поставивший комедию-мелодраму «Братья Макмаллен», которая, впрочем, благодаря своей тонкой иронии ближе к творчеству не Квентина Тарантино, а режиссеров постарше — Хэла Хартли и Джона Джоста.

Более тарантиновским кажется остроумно придуманный триллер «Обычные подозреваемые» Брайана Сингера — знаменательно, что сценарий Кристофера Маккуори был отмечен «Оскаром» в той же категории, что и «Криминальное чтиво», а до этого — «Тельма и Луиза» Ридли Скотта и «Возмутительная игра» Нила Джордана: складывается тенденция награждения по-настоящему оригинальных работ «утешительными призами имени «Гражданина Кейна», по язвительному замечанию критиков. В жесткой манере кроваво-сексуальных драм работают еще двое молодых независимых режиссеров — Грегг Араки («Жизни — предел», «Обреченное поколение»; другой вариант названия — «Поколение игры «Дум») и Доминик Сена («Калифорния»). А Ричард Линклейтер, который старше Тарантино на два года, кажется, первым заявив о выходе на сцену «поколения X» своим фильмом «Бездельник» (или «Сачок», 1990), предпочел далее развивать не стёбную, а скорее, лирическую линию молодежного «романса о влюбленных» в фильме «Перед рассветом». Как и Рори Келли в дебюте «Спи со мной» (программа «Особый взгляд» Канна-94), немножко бесформенном, но достигающем пика зрительского интереса благодаря присутствию на экране в уморительной роли Квентина Тарантино.

И, наконец, есть очень талантливый Роберт Родригес, хотя нельзя не признать, что «Эль Марьячи» («Музыкант»), снятый в течение двух недель на анекдотические деньги — 7 тысяч долларов, — выглядит очаровательным сюрпризом по сравнению с более дорогостоящими и осуществленными с чрезмерными спецэффектами последующими работами.

Квентин Тарантино стал лидером и своеобразным символом нового кино США потому, что сломал или перевернул многие из прежних представлений о кинематографе, но, в сопоставлении с братьями Коэн и Содербергом, последний по счету обладатель «Золотой пальмовой ветви» из числа американцев смог завоевать кроме интеллектуальной публики и признание миллионов зрителей во всем мире, что удается очень редко («Криминальное чтиво» — самый кассовый каннский лауреат, в 1,5 раза превзошедший показатели M.A.S.H. Роберта Олтмена и «Апокалипсис сегодня» Фрэнсиса Форда Копполы; помимо всего, он вошел в сотню наиболее коммерческих лент в истории американского кино). Уже одно это ему зачтется — и место в анналах обеспечено.

Появление «Фарго» — самого удачного в прокатном отношении фильма в кинокарьере братьев Коэн (хотя он собрал всего 23,5 миллиона долларов, почти в пять раз меньше, чем «Криминальное чтиво») — свидетельствует о формировании подспудной новой идеи, возникшей

на разрушенной Тарантино территории бывшего арт-кино и сменившего его кинематографа интеллектуальных забав на стыке иллюзии и реальности, — вспомним, кстати, что коэновский «Бартон Финк» — одно из лучших сочинений этого направления. Теперь же на поле ёрнического пофигизма вырастает странный гибрид — образчик тотального объективизма в описании нравов «одноэтажной Америки». Поклонники «Фарго» считают, что и в этой работе авторы ироничны по отношению ко всему изображаемому, может быть, свою издевку над обитателями североамериканских штатов они лишь более тщательно запрятали. Тем не менее, весь строй криминального повествования, которое ведется как бы с точки зрения постороннего наблюдателя, должен убедить всех провинциалов от Миннесоты до Орегона, что нелепая беременная женщина-полицейский (а отнюдь не государственная система сыска) может на пару со столь же вялым напарником в ушанке и куртке-«аляска» (анекдотичные полицейские из «Твин Пикс» Дэвида Линча покажутся суперумниками по сравнению с ними) распутать кровавое дело, упорно выдаваемое за подлинный случай из следственной практики. А сознательно нейтральное, арт-корректное (то есть лишенное авторского вмешательства в события и какой-либо интерпретации происходящего) кино о жителях глубинки воспринимается ими самими без подвоха — почти как гимн «несущим покой» (вспомним название пьесы все того же Бартона Финка) семейно-консервативным ценностям. То есть Коэнны, спустя пять лет после «Бартона Финка», склонны идентифицировать себя с простодушным, потерявшимся в лабиринтах сознания героем-сценаристом, который в финале не видит никакой разницы между картинкой с изображением морского пейзажа и реальной картиной мира.

«Детки», режиссер Лэрри Кларк

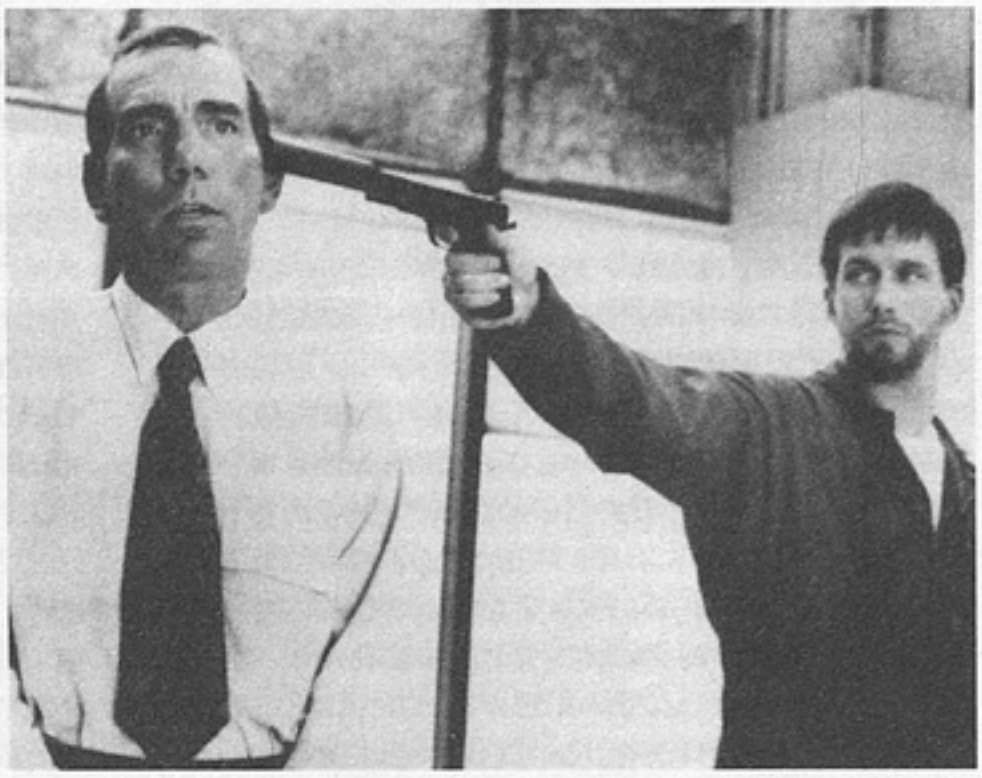
В американском кинематографе всегда существовал интерес к судебным и криминальным драмам, историям о преступниках и невинных жертвах. Многие из лент основывались на реальных и даже скандальных процессах — возник термин docu-drama, то есть кинодрама, отталкивающаяся от подлинных событий и по возможности точно излагающая все факты случившегося. Например, наряду с впечатляющим документальным фильмом «Мэнсон» Лэрри Меррика появилась court-room drama «Хелтер-скелтер» Тома Гриза, в которой дотошно (порой до занудства) и, согласно определению жанра, в пределах зала судебных заседаний расследовалось нашумевшее «дело Мэнсона». С другой стороны, не меньший резонанс, чем жуткие преступления техасского маньяка Генри Ли Лукаса, вызвала картина «Генри: портрет маньяка-убийцы» Джона Макнотона, снятая в 1986 году, но выпущенная на экран только четыре года спустя. Обманчиво документальная лента, снятая скрытой камерой почти в стиле «синема-верите», являлась одной из самых оригинальных (хотя для многих — и самых отталкивающих, натуралистичных и жестоких; в частности, с гневом обрушился на этот фильм Нанни Моретти в своей картине «Дорогой дневник») попыток чуть ли не метафизически, будто с инопланетной позиции взглянуть на природу человеческого зла.

Но фильм «Детки» (1995), где известный фотограф Лэрри Кларк, дебютировавший в режиссуре, старается воспроизвести на новом этапе методы работы «фабрики Уорхола», а также вышедшая почти одновременно с «Фарго» малобюджетная картина «Я стреляла в Энди Уорхола» Мэри Хэррон (маргинальный рассказ о неуравновешенной феминистке-лесбиянке принес в прокате около двух миллионов долларов, что немало для подобных опусов) позволяют предположить, что спустя тридцать лет в американском кинематографе возрождается традиция гиперреализма, перенесенная Уорхолом на экран из поп-арта и перформанса.

В ленте «Я стреляла в Энди Уорхола», принадлежащей середине 90-х годов, художественные бунтари и ниспровергатели 60-х выглядят как элементарные жлобы и зажравшиеся интеллектуалы, которые, добившись славы, не хотят никого замечать в своем супернарциссизме, тем более быть политкорректными (тогда и слова такого не было!) к социально-сексуально-артистическому меньшинству. А несчастная и непризнанная Валери Соланас оказывается жертвой этой мафии геев, трансвеститов и просто одержимых лишь собственным величием персон: в послесловии к картине не без злорадства сообщается, что Уорхол так и не оправился от пережитого потрясения, и теперь, после смерти Соланас в нищете, антимаскулинистский «Манифест мрази» действительно стал программой радикального феминистского движения. Таким образом, раздражение постановщицы Мэри Хэррон из нового «поколения X» неминуемо прорывается сквозь якобы нейтральную художественную манеру фильма-реконструкции.

В связи с этими лентами можно предложить новый жанровый термин — pulpumentary, составленный по аналогии с rockumentary, который возник от слияния слов rock и documentary ради того, чтобы описать документальные картины о рок-исполнителях, хроникально запечатлевшие их биографии и концертные туры. Pulp позаимствовано, разумеется, из Pulp Fiction. Но в отличие от «Криминального чтива» с его интересом к фикции, ныне проявляется противоположная тяга к документированию криминальных событий, происшедших на самом деле. Впрочем, авторы не обнаруживают желания следовать и традиционной судебной драме, которая встает на сторону одного из участников процесса. Хотя в эпоху «после Симпсона» трудно не поддаться настроениям юридического релятивизма и даже правового нигилизма, с сомнением относясь к любой попытке установить истину в суде. Трезвое осознание изменившейся ситуации, например, привело к успеху вполне заурядный фильм «Первобытный страх» Грегори Хоблита, развенчивающий откровенную придуманность и нежизненность многих заповедей политкорректности, которые старались соблюдать авторы не только программно «правильных» лент (допустим, «Приговоренный к смерти идет» Тима Роббинса), но и ряда экранизаций бестселлеров Джона Гришема и Майкла Крайтона («Фирма», «Дело «Пеликан», «Время убивать», «Разоблачение», «Восходящее солнце»).

Американцам надо бы уже изменить клятву на Библии, приносимую ими в суде. И правда, и истина, которые были этическим оплотом буржуазной демократии на протяжении столетий, теперь, кажется, отступают перед требованиями политкорректности. Правило «хорошего отношения к людям» ныне распространяется прежде всего на тех, кто ущемлен в своих правах — социальных, национальных или сексуальных. Хотя порой складывается впечатление, что так называемые меньшинства различного рода сейчас имеют больше прав, нежели любое большинство. «Ничего, кроме политкорректности» — значит, что следует во избежание обвинений в дискриминации оправдать того, кто явно причастен к преступлению, совершенному против бывшей жены и ее нового возлюбленного. Рекомендуется в экранизациях бестселлеров превращать персонажей-англосаксов в чернокожих



«Обычные подозреваемые», режиссер Брайан Сингер

героев («Дело «Пеликан», «Восходящее солнце») для того, чтобы привлечь в кинотеатры афро-американскую аудиторию.

Кстати, оказывается неприличным не только оскорбительное слово «ниггер», то есть черномазый, но и расовый термин «негр». Потомки рабов, вывезенных в Америку из Африки, настаивают на непременном определении их происхождения как афро-американского. Наиболее же радикально настроенные представители «новой нации» (среди них режиссер Спайк Ли), избравшие себе кумиром не протестанта и непротивленца Мартина Лютера Кинга, а обратившегося в мусульманскую веру экстремиста Малколма Литтла с демонстративным псевдонимом X, твердят о насущности возврата выходцев с черного континента к религиозным идеям учения пророка Магомета (корректнее — Мухаммеда).

Впору задуматься об опасности афро-американского фундаментализма или о тех гипотетических временах, когда белые и черные поменяются местами, и «бремя белого человека» покажется не менее тяжелым, чем рабство в прошлые века. Однако фильм «Бремя белого человека» (режиссер Десмонд Накано), появившийся в конце 1995 года, будучи любопытным по замыслу как своеобразный вариант «Планеты обезьян» (режиссер Франклин Шеффнер), этим самым исходным посылом и исчерпывается: авторы картины поспешно уходят от коварных вопросов, съезжая в привычную колею боевика. Но ни это, ни участие вновь вошедшего в моду Траволты не помогло избежать провала в прокате. Куда приятнее и, главное, безопаснее — в смысле политкорректности — проникнуться состраданием ко всем сирым и убогим! Триумф «Форреста Гампа» (проект экранизации этой книги дожидался своего часа целых девять лет), сделавшего национальным героем Америки блаженного с IQ-75 (очень низкий коэффициент интеллекта: в обычную школу берут детей с IQ-90), готовился все же исподволь, еще со времени фильма «Человек дождя» — с персонажем, страдающим сильной формой аутизма.

Впрочем, в том же марте 1995 года, когда был превознесен «Форрест Гамп», умудрилась стать неудачницей Джоди Фостер, казалось бы, все точно рассчитавшая в своей картине «Нелл» — о возрождении к нормальной жизни отчаявшегося создания — девушки, выросшей в глухом месте вдали от цивилизации. Вручение «Оскара» двум актерам, сыгравшим, выражаясь тактично, людей с умственными и психическими отклонениями, было бы явным перебором (добавим, что и в «Криминальном чтиве», тогда же все-таки оцененном Киноакадемией за оригинальный сценарий, некоторые герои тоже не блещут интеллектом). И премия за женскую роль досталась Джессике Ланг, без особого изыска и мастерства воплотившей в «Голубом небе» образ жены-нимфоманки, яростно вступающейся за своего мужа-военного, которого хотели подставить армейские власти. Победила все та же политкорректность!

В свою очередь, на следующий год, во время оскаровского «большого расклада» образца 1996-го, во многом из-за Джес-

сики Ланг пострадали Шэрон Стоун и Элизабет Шу, впечатляюще сыгравшие «неправедных» женщин (попросту — шлюх) в картинах «Казино» и «Покидая Лас-Вегас». А вот Николас Кейдж, на счету которого немало заметных актерских работ («Птаха», «Дикое сердце», коэновская лента «Воспитание Аризоны»), удостоился за роль алкоголика в «Покидая Лас-Вегас» чрезмерного признания и журналистов (приз «Золотой глобус»), и Американской киноакадемии. Малобюджетный фильм Майка Фиггиса был осыпан всевозможными премиями и выпущен в большом количестве кинотеатров, собрав в итоге почти 32 миллиона долларов.

Возможно, многие из деятелей Голливуда искренне посочувствовали «родственной душе заблудшего Бена», персонажа Кейджа, — сотрудника сценарного отдела киностудии. Даже то, что вопреки всем голливудским хэппи эндам Бен в конце концов тихо умирает, оставив безутешную подружку-проститутку на этом свете, столь непохожем на рай, не отвратило сострадающую публику, готовую прощать отверженных и любить их искупительной любовью почти так же, как сестра во Христе, скромная монашенка Хелен Прежан, реальная персона, описавшая свои впечатления от встречи с преступником накануне приведения смертного приговора в книге «Приговоренный к смерти идет». И книга, и фильм — еще один пример торжества политкорректности над искусством.

Актер Тим Роббинс в своей второй режиссерской работе пытается, согласно требованиям современной политкорректной терпимости к любому, самому мерзкому убийце, доказать, что этот негодяй, признавшийся монахине в содеянном, заслуживает слез сострадания как на экране, так и в зале. Мощная раскрутка фильма «Приговоренный к смерти идет» тоже, как и в случае с «Лас-Вегасом», начиналась с ничтожных прокатных показателей (те же 200 тысяч долларов в первую неделю), а в сумме получилось еще больше, чем у картины Фиггиса, — без малого 40 миллионов. А Сьюзен Сарандон, сыгравшая Хелен Прежан с редкостным самоотречением, с пятого захода удостоилась «Оскара», хотя эту работу актрисы не назовешь самой потрясающей в ее карьере — так же, как и роль слепого офицера-алкоголика в «Запахе женщины», принесшую Аль Пачино заветную золотую статуэтку лишь с восьмой попытки. Некоторые комментаторы не без ехидства начали подсчитывать случаи вручения премий Американской киноакадемии прежде обойденным артистам — за какую-либо ущербность представляемых ими героев, благодаря чему кинематографическая общественность лишний раз получает возможность проявить свою терпимость к человеческим слабостям и злостным порокам.

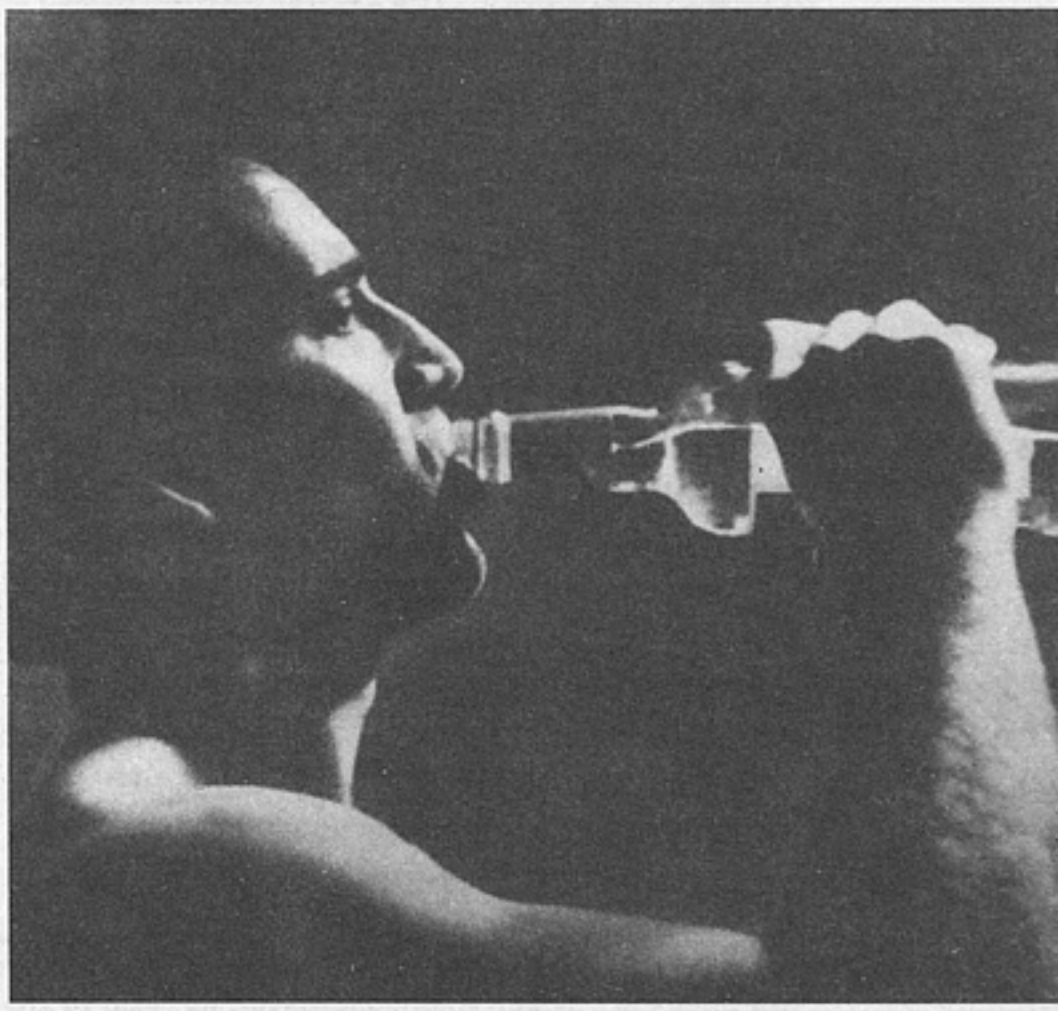
Столь почитаемую сегодня политкорректность — можно сопоставить с процветавшей у нас десятилетиями системой оценок произведений искусства прежде всего по принципу идейного «соответствия». Не стоит, однако, впадать и нам в крайность и клеймить позором американский соцреализм, неожиданно пустивший корни вдали от страны непобедившего социализма (самый яркий и свежий пример полевения Голливуда — неожиданный успех в США итальянской ленты «Почтальон» — о дружбе простого селянина со знаменитым поэтом-коммунистом Пабло Нерудой: фильм был номинирован на «Оскар» по главной категории и в прокате собрал немыслимую сумму — почти 21 миллион). Постараемся держаться приоритета художественности, как бы ни влияли на нас и общественное мнение, и общественный темперамент.

В контексте всего, о чем шла речь в статье, фильм «Фарго», который стал ее побудительным мотивом, способен поставить в тупик: он не только политкорректен, но и максимально арт-корректен, намеренно выдержан до самого последнего титра в эстетике «простого кинематографа», в духе ранних бесхитростных кинопримитивов двух других братьев — Люмьер. Хотя и «Завтрак ребенка», и тем более «Политый поливальщик» — это живые жанровые сценки. Даже в немудреном «Прибытии поезда на вокзал Ла Сьота» спустя сто лет можно при желании обнаружить особую магию вокзальной суеты. Может быть, и «Фарго» в XXI веке пока-

жется любопытным слепком эпохи, необычным для американского кино хотя бы потому, что действие происходит на заснеженных просторах Миннесоты и Северной Дакоты, на границе которых как раз и находится город Фарго, увековеченный в заглавии.

Сегодня же коэновский опус № 6 напомнил мне одновременно и инсценировки реальных случаев в американской телепередаче «Телефон спасения 911», и какой-нибудь заштатный советский детектив о «буднях уголовного розыска» где-то в сибирской тайге. Стилистика «Фарго» искушает назвать его «Американским проектом» — по внезапной аналогии с «Русским проектом» на ОРТ. Чем проще и доходчивее, тем лучше. Фильм — как социальная реклама. То есть у него лишь одна величественная задача — рекламировать (в смысле — анонсировать, представлять, поэтому манера этих клипов во многом схожа с ежедневными анонсами телепередач) «наш» образ жизни, отечественный менталитет. Кино поистине меньше, чем кино. Присутствие автора должно быть минимализировано чуть ли не до предела — снимаем вроде бы лукавую байку про обычных людей, таких, как все, тем не менее не позволяем себе явной иронии или такой простодушности и открытости чувств, как, например, в американской «Истории любви» Артура Хиллера (нынешнего президента Американской киноакадемии) или в «Кубанских казаках» Ивана Пырьева (создателя Союза кинематографистов). Хотите — верьте, хотите — нет. Понимайте так или этак (особенно это характерно для предвыборного ролика «Имени 3 июля» — то ли это редкостная издевка над коммунистическими традициями, то ли услужливая подсказка любому, кто победит на судьбоносных выборах). В случае же с «Кубанскими казаками» или более поздней картиной «Москва слезам не верит» Владимира Меньшова зрители все-таки чувствовали, что все это не неправда, а «вторая реальность» (термин киноведа Владимира Дмитриева) и кино, которое становится все больше и больше, чем кино. Настоящий Большой стиль! А вот телесериал про «МММ» или экранизация слогана «Все у нас получится» на ОРТ — это «минус-реальность» или антимир, пребывание по ту сторону искусства и неискусства, хорошего и плохого вкуса, добра и зла.

Кто бы мог подумать, что в этом прорыве в «минус-реальность» отечественные кинематографисты окажутся на волне возникшего течения арт-корректности, свойственной и впередсмотрящим в американском кинематографе. Ведь прагматическим идеалом искусства в «Фарго» оказываются рисунки ничем не выдающегося мужа женщины-полицейского (чем не килибаевские середняки, возведенные на трон всенародного признания!), внушающей ему после успешной поимки кровожадного бандита, что его картины, использованные на трехцентовых марках, — это же очень здорово! И все будет хорошо. То есть all right. Are you sure? I am sure! Нет в американском кино более часто употребляемых слов, чем эти.



«Покидая Лас-Вегас», режиссер Майк Фиггис

ЭНДРЮ ГУДВИН

# Гонки на «скорых»: телевидение и его полезные функции

**«Документальные драмы», наподобие «Телефона 999»[1], в Британии еще внове, но на телевидении США такие программы занимают господствующее место.**

Традиция пренебрежительного отношения к телевидению и панического страха перед его тлетворным влиянием на нравственность в Америке установилась давно. Объект таких уничижительных кличек, как «титька для дураков», «бескрайняя пустошь» (сказано в 1961 году Ньютоном Миноу, председателем Федеральной комиссии по коммуникациям), а также «тостер с картинками» (афоризм Марка Фоулера, председателя ФКК при Рейгане), телевидение редко удостаивается серьезного отношения со стороны обозревателей культурных событий. Но даже по этим заниженным стандартам «бульварные тележурналы» и «документальные драмы», впервые вышедшие в эфир в середине 80-х, воспринимаются телевизионными критиками как новый рекорд низкопробности.

Новаторская концепция таких программ, как «Полицейские», «Самые опасные преступники Америки» и «Телефон спасения 911», предполагает, что фактический материал трактуется с развязной сентиментальностью, которая приличествует разве что телевикторинам для массового зрителя. Одновременно растет популярность всевозможных любительских видеофильмов (Си-Эн-Эн специально вербует начинающих охотников за новостями, прозванных «Гончими Си-Эн-Эн»), от видеосъемки избиения Родни Кинга до «перестрелки» тортами и прочей самодеятельной клоунады в «Самых смешных домашних видеофильмах Америки». Кадры документальной кино- и видеохроники подвергаются компьютерной обработке, под них подкладывают музыку и трагический и/или юмористический закадровый текст. Благодаря искусству цветовой рирпроекции репортеры предстают перед нами на драматическом фоне реконструкций-инсценировок реальных событий. Таким образом, приоритеты «бульварной прессы» все глубже проникают в документальную телепродукцию, в основном через ориентированные на сенсацию шоу типа Hard Copy, A Current Affair и Inside Edition[2].

Как известно, docudrama — один из самых недорогих телевизионных жанров, вследствие чего многие не замедлили назвать ее «дешевкой» в обоих смыслах этого слова. В большинстве случаев критика вполне резонна. Но не все так просто с этими новинками: на глубинном уровне документальные драмы знаменуют собой переход к утилитарной концепции телевидения, крах идеологии натурализма.

---

[1] Английский аналог американской программы «Телефон спасения 911». — *Здесь и далее прим. переводчика.*

[2] Эти названия можно приблизительно перевести как «Документ», «Хроника текущих скандалов» и «Новости для своих».

## Постнатурализм

Еще несколько лет назад вы могли бы с полной уверенностью заявить, что на телевидении США и Великобритании господствует идеология натурализма — святая преданность беспристрастному, объективному отображению мира с помощью телекамеры, неспособной лгать по определению. Как отметил Ричард Коллинз в своей статье о творчестве Роджера Грейфа (вошедшей в его сборник «Телевидение: политика и культура»), концепция «нейтральной» телекамеры идеально соответствует философии «равновесия». Этот принцип был раскритикован радикалами, которые видели в средствах массовой информации нечто вроде рупора борьбы за справедливое общество и требовали от телевидения гражданской активности. Сегодняшнее ТВ (по крайней мере, в США) демонстрирует полный разрыв с объективностью. У телевидения — своя система ценностей, в которой на первом месте само телевидение, а также законность, правопорядок и популистская концепция технологического детерминизма: согласно этой концепции широкое распространение любительских видеокамер — это символ энтузиазма масс, подлинной демократии.

Многие из телешоу, которые являются предметом моей статьи, появились в конце 80-х. Теперь же традицию «Полицейских», «Самых смешных домашних видеофильмов Америки» и «Самых опасных преступников Америки» подхватили новые постнатуралистические телешоу, в которых уже сквозит противоречивый социальный подтекст: статус наблюдателя с камерой подвергается в них значительной переоценке.

После успеха трех отдельных серий в прошлом сезоне программа «Я — свидетель» получила статус регулярного сериала на Эн-Би-Си. Как и «Телефон спасения 911», «Я — свидетель» полагает телевидение и видео абсолютным благом для человечества. Это новое телешоу (которое еженедельник «ТВ-гид» пренебрежительно назвал «порнографией от документалистики») явно считает себя гражданственно-активным вариантом «Самых смешных домашних видеофильмов Америки». «Большинство из нас пользуются видеокамерами, чтобы снимать вечеринки, туристические поездки и прочие радостные события, — говорит ведущий Патрик Ванхорн. — Но видео способно служить гораздо более важным целям. Оно может помочь нам взглянуть на мир под совершенно непривычным углом зрения. Повлиять на наше поведение, изменить наши взгляды и даже перевернуть всю нашу жизнь. Сегодня на вашем экране — видеофильмы против равнодушия». Когда после этой заставки нам показывают хоккейный матч с точки зрения игрока — заснятый микровидеокамерой, вмонтированной в его шлем, — выспренние речи ведущего обнаруживают всю свою нелепость. Когда же оператор прихватывает камеру в спасательный вертолет, который должен срочно разыскать в пустыне умирающего больного-почечника, это уже мотив «погони бульварных газетчиков за «скорой», освежающий в памяти обвинение в «документальной порнографии».

«Телефон спасения 911» делается примерно так же: его операторы на вызовы выезжают вместе со «скорыми». В то время как «Я — свидетель» показывает нам заснятые «живьем» реальные события, «Телефон спасения 911» специализируется на душераздирающих инсценировках невыдуманных несчастных случаев и драм, причем истинные участники событий зачастую играют в них самих себя. Начало четвертого сезона своего существования шоу отпраздновало особо: это были шестьдесят минут самовосхваления с беззастенчивой заставкой «100 жизней спасено». «Есть много способов измерить успех телепрограммы: рейтинги, награды, рецензии. Для нас главной мерой успеха всегда были человеческие жизни», — говорит ведущий Уильям Шетнер. Фразы абсурднее Шетнер не произносил даже за долгие годы съемок в научно-фантастическом сериале «Звездный путь», где играл капитана Керка. Хотя в его словах есть доля истины.

## Бульварное телевидение

Резко сменив ориентиры — теперь его цель польза, а не истина, — телевидение тем самым принимает на себя роль верховного авторитета в раздробленном, запуганном обществе. «В этот момент я осознал, что говорю с ребенком и что он дома один. Я осознал, что он бросился звонить не маме на работу и не бабушке с дедушкой. Он сразу же позвонил по телефону 911, и это спасло ситуацию». Смысл рассказа диспетчера пожарной охраны, работающего на телефоне 911, состоит в том, что маленький мальчик набрал этот номер, потому что видел телешоу. Для «Телефона спасения 911» важны результаты, а не создание мифа; и все же остается достаточный простор для мифологизации его результатов. Иногда получается настоящая фантасмагория: муж отвозит занемогшую жену (которая отравилась угарным газом вследствие неисправности газовой колонки, но ни сама женщина, ни муж об этом пока не знают) в больницу. В приемном покое включен телевизор. Начинается «Телефон спасения 911» и показывают сюжет о женщине с точно такими же симптомами, которая надышалась испарений неисправной газовой колонки. На основе увиденного по телевизору супруги сами себе ставят диагноз и мчатся домой, чтобы откачать своих агонизирующих детей.

«Большинству из нас наши дома и квартиры кажутся совершенно безопасными, и очень трудно поверить, что где-то рядом таится угроза нашей жизни», — предупреждает нас Шетнер. Конечно, специалисту-культурологу тут же хочется увидеть в его словах метафору. В охваченной манией преследования постимперской Америке семья отступила в дом и уютно угнездилась перед телевизором... только для того, чтобы узнать о темных опасностях, ожидающих своего часа в каждой щели этого самого дома, в каждом его углу. Когда огромный нехороший мир становится местом, куда американцы боятся даже нос высунуть, домашний очаг тоже превращается из гавани покоя в гавань тревоги. От газа не уйдешь: если не Саддам тебя отравит, так собственная плита. Однако трудно сказать, что, собственно, объясняет нам эта метафора и могут ли метафоры вообще что-то объяснять. Если «Телефон спасения 911» действительно спасает людей и если в качестве текста он действительно несет в себе жизнеутверждающее обещание, что телевидение сделает мир безопаснее, зачем сводить его пользу для общества к метафорической фигуре речи?

Отсюда можно сделать вывод, что «Телефон спасения 911» более мирная версия «Самых опасных преступников Америки» — шоу, где разыгрываются в лицах реально произошедшие преступления, дабы пустить широкие массы зрителей по следу реальных злоумышленников. Аналогично, сериал «Суперполицейские» (существующий уже третий сезон) делает упор не на охоту за злодеями (как в «Полицейских» Фокса), но на экранизацию эпизодов из жизни конкретных офицеров полиции. Когда «нестандартный» герой по имени Дик Трейси[3] предупреждает суицидальную попытку молодой женщины, которая задумала броситься с моста на шоссе, кажется, будто мы это уже сто раз видели. Но когда тут же нам показывают, как реально существующий полицейский (да, его и вправду зовут Дик Трейси) спустя несколько лет вновь встречается с той женщиной и она благодарит своего спасителя, мы начинаем по-иному воспринимать весь материал. Как не затаить дыхание, когда появляется молодая женщина, такая взволнованная, а Дик стоит перед ней, сам не свой от смущения?

Все вышеперечисленные программы («Я — свидетель», «Телефон спасения 911», «Суперполицейские») модернизируют более раннюю модель «бульварного телевидения» (года эдак 1988 — 1989), еще более упорно заставляя зрителя глядеть на мир глазами офицеров правопорядка, пожарных, спасателей, иногда буквально влезать в их шкуру. Камера выходит на дежурство вместе с диспетчерами телефона 911 и наблюдает их тревогу, когда утонувшего ребенка никак не удается откачать.

[3] Дик Трейси — так же зовут и сыщика, героя популярных комиксов.

Камера показывает нам, как стреляют в женщину — офицера полиции, причем мы видим убийцу глазами жертвы, переживая тот ужасный момент, когда злодей переводит дуло револьвера на меня — в смысле, на нее.

Конечно, с точки зрения телевизионной индустрии, это ход просто блестящий. Даже получая солидные барыши с рекламы в самых пошлых, самых махинаторских телевизионных жанрах, какие только можно было изобрести, телекомпании одновременно считают себя вправе заявлять о своем чувстве гражданской ответственности. Эти программы лидируют по количеству сцен насилия, и в то же время они являются козырем телевидения против критиков, которые пытаются доказать, что оно в антиобщественных целях эксплуатирует самые низменные наклонности коллективного бессознательного.

Но что в таком случае получает аудитория? В заявлении Уильяма Шетнера (подтекст: «Мы заботимся о вас») можно увидеть параллель пустым жестам президента Буша, но в то же время оно удовлетворяет некую зрительскую потребность. Две потребности, если быть точным. Первая — стремление свалить с души тягостный камень вуайеризма, подглядывания. Телешоу типа «Телефон спасения 911» и «Самые опасные преступники Америки» избавляют нас от гносеологии безучастного телезрителя (от натурализма). Нам уже невтерпеж просто сидеть на диване и тупо глазеть на все эти войны и засухи, которым мы никак не можем воспрепятствовать. Американская нация изначально воспитывалась в похвальном убеждении, что никаких проблем нет — есть только их решения. Традиционные программы новостей непопулярны именно благодаря их неспособности хотя бы для виду поддерживать это кредо.

И вторая потребность — стремление к тому, что в программе «США сегодня» именуют «журналистикой надежды». Вот, наконец, репортажная журналистика, которая предоставляет решения проблем. Новые информационно-развлекательные программы апеллируют к таким утопическим понятиям, как чувство общности и прагматизм, не приемлющий идею безнадежной хаотичности мира, ненавидящий обычные телевизионные новости с их постоянным подтекстом: «что ж, ничего не поделаешь».

Что это — новая популистская эстетика, громящая буржуазный профессионализм телекомпаний во имя постмодернистской видеократии? Или всего лишь новая форма урбанистического идиотизма, еще один поворот винта, осуществленный магнатами надзора за потребителем? Мне ясно одно — модный популистский культурологический подход, расценивающий это явление как новый шаг масс к могуществу и свободе, тут непригоден. Если видео действительно превращается в средство объединения масс в электронное Gesellschaft[4] (это «братство», по мнению его недругов, разъедает именно телевизор), давайте посмотрим, как обращается с нами эта новая видеотехника. И увидим: как со шпионами и конкурентами.

Когда ученые Франкфуртской школы заявили, что индустрия культуры имеет тенденцию к нарастающей оккупации нашей частной жизни, их обвинили в пессимизме. «Нельзя не заподозрить, что «свободное время» движется к своей собственной противоположности, превращаясь в пародию на самое себя», — написал Теодор Адорно в одном эссе, которое вполне могло бы быть заочной рецензией на «Самые смешные домашние видеофильмы Америки». Но даже этот завзятый марксист-нонконформист не смог бы вообразить, что наступит день, когда родители будут продавать кассеты, на которых они сняли, как их дети получают увечья, — сняли, чтобы обрести славу и деньги в телешоу с главным призом в сто тысяч долларов. Что это, если не превращение повседневной жизни в товар? Продукция «Кодака» и «Сони» становится не просто необходимым атрибутом наших вечеров и уик-эндов, но и средством превращения досуга, праздного отдыха в мощный источник шальных денег.

[4] Gesellschaft (*нем.*) — товарищество, сообщество, содружество.

Напрашивается и другой вывод. В период экономического спада и нарастающего страха перед преступностью «бульварное телевидение» нашло способ, как создать у зрителя ощущение реального могущества (видеокамера с ее дулом и кнопкой спуска — тоже оружие), одновременно предприняв конкретные меры против преступности. В одном сюжете из телешоу «Я — свидетель» нам показывают, как видеокамера на магазинной полке умудрилась снять на кассету трех взломщиков, которые крадут саму эту камеру. Эти кадры появляются на экране снова и снова, как дигитальная мантра, наделенная каким-то сокровенным смыслом. И смысл действительно был. Видеопленка была показана в программе новостей местного ТВ (дело было в городе Де-Мойн, штат Айова), что привело к аресту злоумышленников. Камера сама себя защитила. Может быть, эти магические силы защитят и вас? Взломщик даже подбросил телевидению непревзойденный комплимент: «Стоило мне увидеть эти кадры по телевизору, как я сразу понял, что мне не уйти». Пострадавший от телевидения делает ему рекламу.

Итак, если новые телешоу следует приветствовать как могильщиков Ее Величества Объективности (на смысловом уровне), невозможно отрицать, что их внедрение в жизнь общества несет в себе тревожные перспективы. Что нас ждет, какие новые докудрамы? Самые забавные «истории болезни» Америки? Самые компрометирующие телефонные разговоры Америки? Самое постыдное содержимое мусорных ведер Америки? Самые странные рентгеновские снимки Америки? Где-то на просторах страны чей-нибудь ребенок собирается заснять родительские бесчинства на домашнюю видеокамеру, дабы затем передать материал властям.

Но кто сегодня власть? Полиция или телевидение? Гляди в оба, видеокамеры за каждым углом.

## Переживания под диктовку

Говоря о полицейской функции новых бульварных и любительских программ, нельзя не заметить, что новые жанры подрывают основы жанра обычного репортажа. Во-первых, они открыто выражают свою гражданскую позицию. Во-вторых, используют такие приемы эмоционального воздействия, как инсценировка, музыка, дополнительные видеоэффекты и т.п. А в-третьих, они работают с антипрофессиональным изображением, полученным любительской видеокамерой.

В этих новациях, правда, нет ничего беспрецедентного. Журналист-гражданин стал на телевидении рассказчиком уже несколько десятков лет назад, когда появились передачи вроде «60 минут» или «Криминал-прожектора» (Crimewatch). Использование театральных приемов обсуждается во всех дискуссиях о телевизионной документалистике еще с 40-х годов. А дилетантизм дрожащей камеры обрел бессмертие благодаря таким мастерам «синема-верите», как Роджер Грейф и Фред Уайзмен. Вся новизна сегодняшней докудрамы в том, что эти приемы начинают превалировать в прайм-тайм (пиковое время вещания), проникают в традиционные жанры (например, злосчастный сюжет из новостей Эй-Би-Си, вышедший в эфир в августе 1989, где были воссозданы осуществленные ФБР съемки подозреваемого в шпионаже Феликса Блоха). Непривычен и тот азарт, тот энтузиазм, с которым эти приемы подаются. Откровенное стремление апеллировать к эмоциям зрителя заявлено и в таких шоу о текущих событиях, как Hard Copy, A Current Affair и Inside Edition. Натурализм Грейфа был призван создать машину для автоматического сообщения правды. Постнатурализм весь сводится к тому, что переживаете вы лично, глядя на экран.

## Разоблаченная фальшь

Хотя есть и более ранние примеры использования постнатуралистической методологии — скажем, выходившее в прайм-тайм шоу о борьбе с наркобизнесом «Американские пороки» (American Vice), которое делал Джералдо Ривьера в 1986 году, открытый, масштабный разрыв с приемами репортажной тележурналистики произошел в телесезон 1988/89 года. Именно в этом сезоне телевидение принялось раздвигать границы дозволенного в журналистике: например, команда недолговечной программы Эн-Би-Си «Вчера, сегодня, завтра» пошла еще дальше реконструкций-инсценировок, используя технику цветовой рирпроекции для помещения репортеров внутрь реконструированных сцен. По сути, это образчик повторения устоявшегося приема с помощью новой электронной техники. Фальшивка с использованием цветовой рирпроекции всего лишь доводит до логического конца известный прием, когда специальный корреспондент, скажем, в Париже, ведет свои репортажи на фоне изображения Эйфелевой башни.

Осенью 1989 года «Таймс» и «Миррор» провели любопытный опрос, выявивший недоверие широких масс к условностям программ новостей. «Американцы сбиты с толку псевдоновостями ТВ», — кричал заголовок «Сан-Франциско-кроникл». На деле этот сомнительный вывод был сделан на основе эмпирических данных, свидетельствующих, что зрители (вполне резонно) отказывались верить тому, что «новости» и «развлекательные программы» — это не одно и то же. Так кто же был сбит с толку? Видимо, обозреватели масс-медиа и обеспокоенные, но вряд ли неподкупные телевизионщики-профессионалы, неспособные постичь тот факт, что публику больше не купишь на своекорыстную риторику журналистов.

Журналистика привыкла считать себя «животным рациональным». Поскольку это не так (в десятках научных работ вполне доказано, что новости пристрастны, субъективны, обусловлены социальными и экономическими силами, от которых зависит уже сама формулировка понятия о новостях), открытое внедрение четкой гражданской позиции, аффекта и манипуляторства, возможно, только к лучшему. Противникам документальной продукции телевидения (то есть идеологий, существующих под эгидой корпорации «Объективная журналистика») следует только приветствовать развитие текстовых методов, подрывающих его правдоподобие, и с нетерпением ждать дня, когда редакция новостей введет в обиход «консервированный смех»[5].

*Sight and Sound, 1993, January*

*Перевод с английского С.Силаковой*

[5] «Консервированный смех» — заранее записанная фонограмма хохота, вставляемая в юмористические шоу в «ударных местах».

ВАЛЕНТИН ЭШПАЙ

# На фоне «Двойной вершины»

С 1993 года и до весны 1996-го видеомагнитофоны миллионов западных телезрителей были запрограммированы на запись каждую пятницу в десять вечера — время демонстрации канадского телесериала The X Files («Секретные файлы» или «Секретные материалы»), в январе 1997-го появившегося у нас на REN TV.

«Титровая» музыкальная тема Марка Сноу, идущая на заставке, стала настолько популярной, что некоторое время в хит-парадах MTV на верхних местах держалось целых два ее клипа, что случается крайне редко. Самый популярный фильм

The truth is out there (Правда где-то здесь).

**Любимая присказка спецагента ФБР Фокса Малдера по прозвищу Призрак**

года «День независимости», по признанию его авторов, многим обязан именно «Секретным материалам».

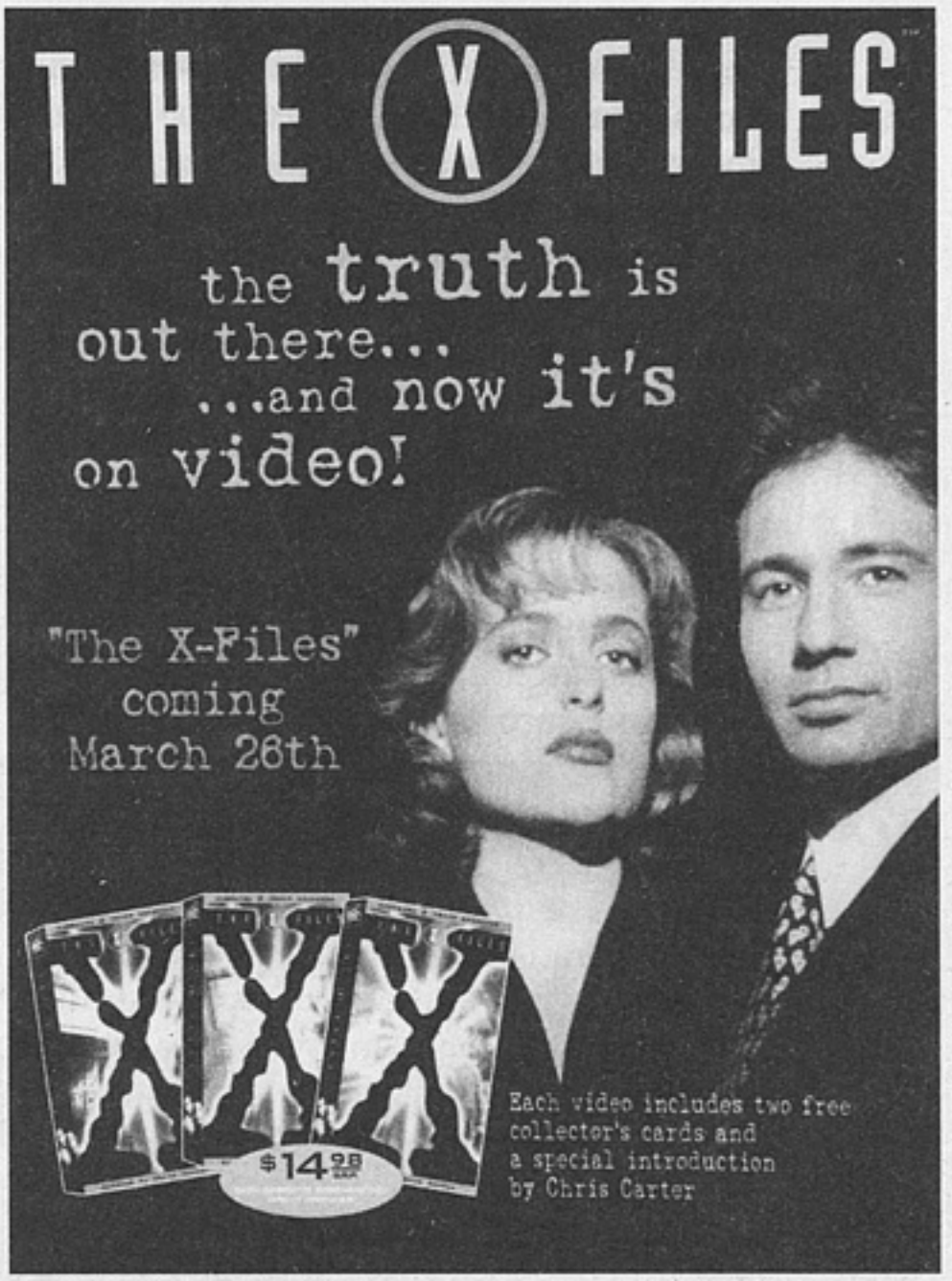
По степени культовости этот сериал достиг, пожалуй, уровня «Твин Пикс» — хотя, конечно, не сравним с ним по степени художественности. Хотя вроде бы о какой художественности можно говорить в связи с «мыльными операми»? Тем более что снят он никому не ведомыми режиссерами-контрактниками, которых нанимал продюсер-creator Крис Картер.

«Твин Пикс» был исключением. В основном благодаря личности Дэвида Линча и тому, как тот интерпретировал саму концепцию жанра. В его руках визуальная «жвачка для домохозяек» превратилась в монументальную (пусть и мистико-сюрреалистическую) фреску рейгановской Америки. Линч (в «Твин Пикс»), как и Рейган, был одержим мифом Америки маленьких городков и вишневого пирога, незыблемых моральных ценностей и крепких, как ядро атома («ядерных»), семей. (Впрочем, либералы и леворадикалы называют это простой обывательской тупостью.)

Применительно к Линчу одним критиком введено даже отсылающее к сиквелу Роберта Земекиса понятие «Back to the Future-изм» — «возвращение в 50-е» как в будущее, словно 60-х с их контркультурой не существовало. Как ни странно, напрашивается сравнение Линча со школой Спилберга; но если Спилберг показывает блестящую поверхность современной

Америки с ее возвратом к модифицированным ценностям, то Линч пытается «деконструировать деконструкторов» (учитывая то, что Спилберг уже провел «деконструкцию» — с последующей реанимацией — «большого голливудского стиля» 1925 — 1960 годов) и явно заглядывает за этот сверкающий занавес. Так жившие в одно и то же время в Париже Хемингуэй и Генри Миллер интерпретировали в принципе одинаковый жизненный материал (американские экспатрианты в Париже в конце 20-х — соответственно в «Фиесте» и «Тропике Рака») совершенно по-разному. То, что было скрыто в подтекстах Хемингуэя (на языке классического психоанализа — только содержание «я»), у Миллера вывернуто наружу (видно

Рекламный плакат к выходу «Секретных материалов» на видеокассетах




только «оно» и «сверх-я»). Америка Линча, репрезентированная в «Твин Пикс», — это, в общем-то, Америка 50-х, правда, здесь за привлекательным фасадом, за который Спилберг и company сознательно не проникают, водятся — как и полагается, когда имеешь дело с подсознанием, — чудовища и демоны. («Тема моих фильмов — поиск любви в аду», — говорит о своем творчестве Дэвид Линч.)

Словом, творение Линча было явлением уникальным, не имеющим аналогов среди сериалов.

Совсем иное дело «Секретные материалы». Этот сериал тоже выделяется на фоне других «мыльных опер», но ценен он прежде всего как социологический индикатор, лакмусовая бумажка состояния западного общества, переживающего после окончания «холодной войны» и исчезновения прямой и явной угрозы — Clear and Present Danger (в результате победы политики Рейгана, между прочим) — синдром потерянного противника и ищущего отвлечения и эскейпа в мистике. Но мистика «Твин Пикс» объективно воспринималась как угроза «вишневому пирогу» (то есть американскому образу жизни), а мистич-

ность «Секретных материалов» (хотя в сериале принимают участие и некоторые актеры «Двойной вершины») имеет несколько другую природу.

В основе сериала — беспощадная эксплуатация ставшей особенно популярной в наступившую эпоху «конца истории» иррациональной и оккультной мифологии. Сериал представляет собой этакую неструктурированную базу неподтвержденных (непроверенных) квазинаучных фактов, известных сюжетов научной фантастики, столоверчения и вообще всего, обозначаемого этикеткой «паранормальная деятельность». С одной стороны, это всевозможные «свидетельства» посещения Земли пришельцами — «зелеными человечками» или обнаружение останков, доступ к которым наглухо перекрывают пентагоновцы. С другой стороны, в дело охотно берутся сюжеты научной фантастики (происшествия на уединенных научных станциях, связанные с экспериментами по изучению технологии НЛО, а также случаи медицинских патологий). Иногда берется сюжет известного фильма (скажем, из «Пробуждений») и перекраивается в произвольной манере «по мотивам».

Например.

...Свихнутая на генной инженерии ученая начинает производить клонов (генетических двойников), которые принимаются убивать всех вокруг, в том числе и свою создательницу (файл «Ева», режиссер Фред Гербер).

...В пустых емкостях украинского танкера обнаруживается чернобыльский мутант-амфибия — смесь лягушки и человека, который бежит на американский берег и начинает пожирать жителей Нью-Джерси... (файл «Дьявол из Джерси», режиссер Джон Аполиано).

...Генетический урод, мутант, способный просачиваться в самые узкие щели, просыпается каждые тридцать лет, чтобы подкрепиться свежевырванной человеческой печенью. (На этот раз ему не повезло — он наталкивается на ФБР в лице Малдера и Скалли; файл «Щель», режиссер Гарри Лонгстрит.)

...Во время реанимации в тело полицейского вселяется дух убитого Даной Скалли бандита, который начинает пользоваться этим телом как оболочкой-прикрытием (файл «Лазарь», режиссер Дэвид Наттер).

...Военные в глубокой тайне от общественности экспериментируют с технологией НЛО. Малдер и Скалли пытаются снять покров секретности с этой деятельности. В результате Малдеру «размагничивают» участки памяти, на которых «записана» информация о действующих летающих тарелках (файл «Глубокая глотка», режиссер Дэниел Сакхейм).

И т. д.

Цементируют зыбкую структуру сериала спецагенты ФБР Фокс Малдер (Дэвид Духовны) и Дана Скалли (Гиллиан Андерсон). И Духовны, и Андерсон приобрели — вместе с сериалом — культовый статус. Фокс и Дана — нечто вроде «бинарной оппозиции». Верящий в «паранормальное» Малдер противопоставлен трезвой рациональной позитивистке, патологоанатому Дане Скалли, на чем, собственно, и строится интрига многих серий. Образ Малдера соткан из целого набора экранных секретных агентов. В основе его характера — непреодоленная детская травма: кто-то в 1973 году (он, разумеется, подозревает зеленых пришельцев) похитил его маленькую сестру. Этот сюжетный мотив периодически возникает на протяжении всех серий. В одной из них сестра-таки появляется — только для того, чтобы еще более замутить воду и свалиться с моста с неким, прикрывающимся ею, как щитом, пришельцем.

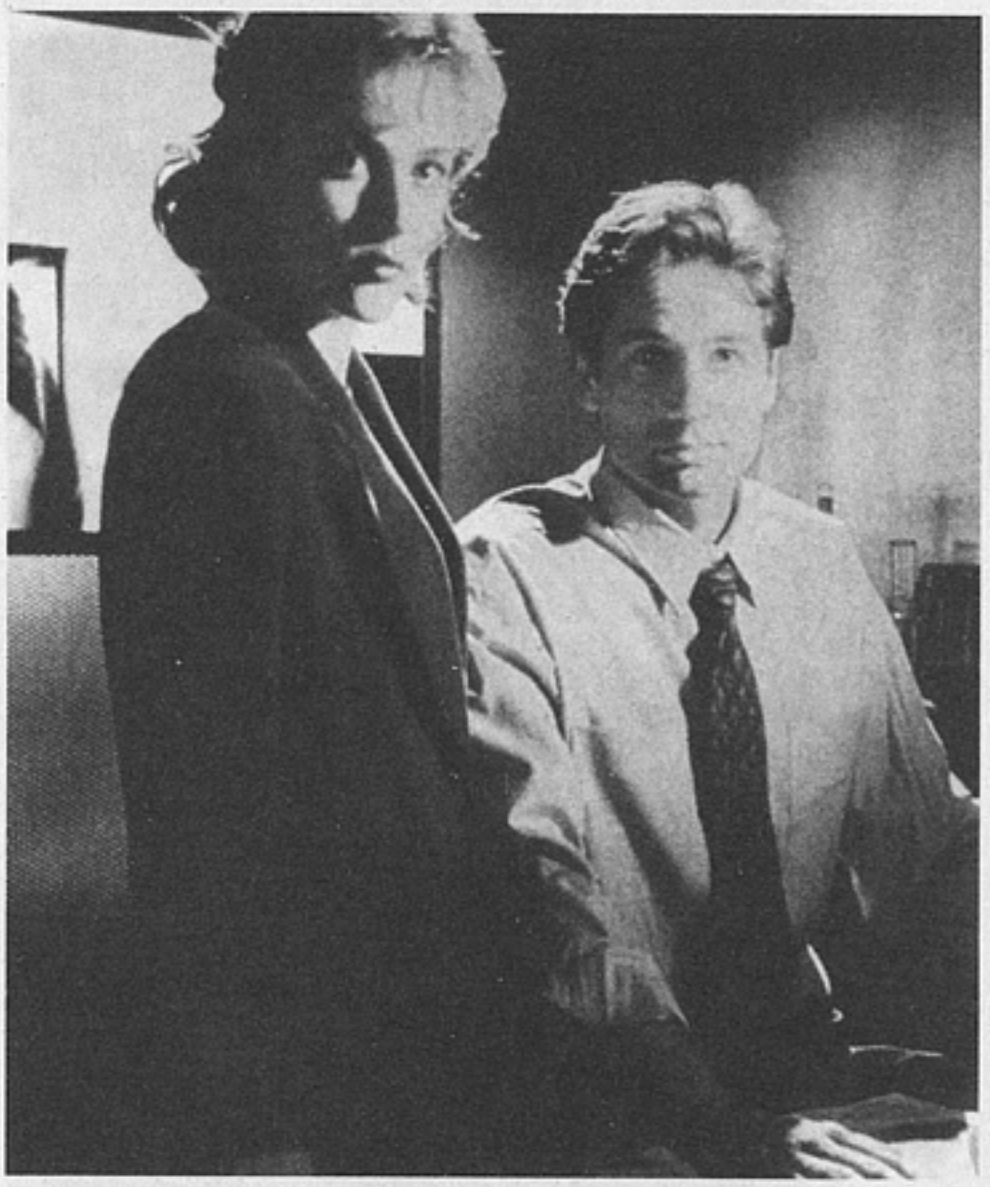
Очевидное эротическое напряжение между явно сексуально взаимно притягательными Малдером и Скалли не находит разрешения ни в одной из серий. (Характерно, между прочим, что в жизни — в начале работы над сериалом, по сообщениям «желтой прессы», актеры были любовниками, но потом «для блага дела» по настоянию продюсеров расстались.)

Как и в других безграничных сериалах, имеет место reductio ad absurdum: когда сказать уже особо нечего, в качестве материала берутся совсем уж непроходимые глупости, авторы вконец заигрываются и все превращается в безумную ахинею (вроде файла с цирковыми артистами). Вообще художественное качество и сте-

пень правдоподобности отдельных серий (хотя, по крупному счету, неправдоподобно, конечно, все) сильно разнятся: от удовлетворительных — тот же «Лазарь» — до чудовищных.

Особенно успевает надоесть за время просмотра внутренняя борьба спецслужб. Демонизированные пентагоновцы ни в какую не желают делиться своими секретами, главным из которых является уже сильно «замыленный» кинематографистами пресловутый «ангар-54» (в котором якобы содержатся обломки разбившейся в 1947 году летающей тарелки, а также трупы инопланетян). Больше других усердствует некий зловещий раковый больной, антиполиткорректный курильщик, периодически появляющийся в кабинете Скиннера, непосредственного начальника Малдера и Скалли, и постоянно приземляющий полет Малдера к «правде».

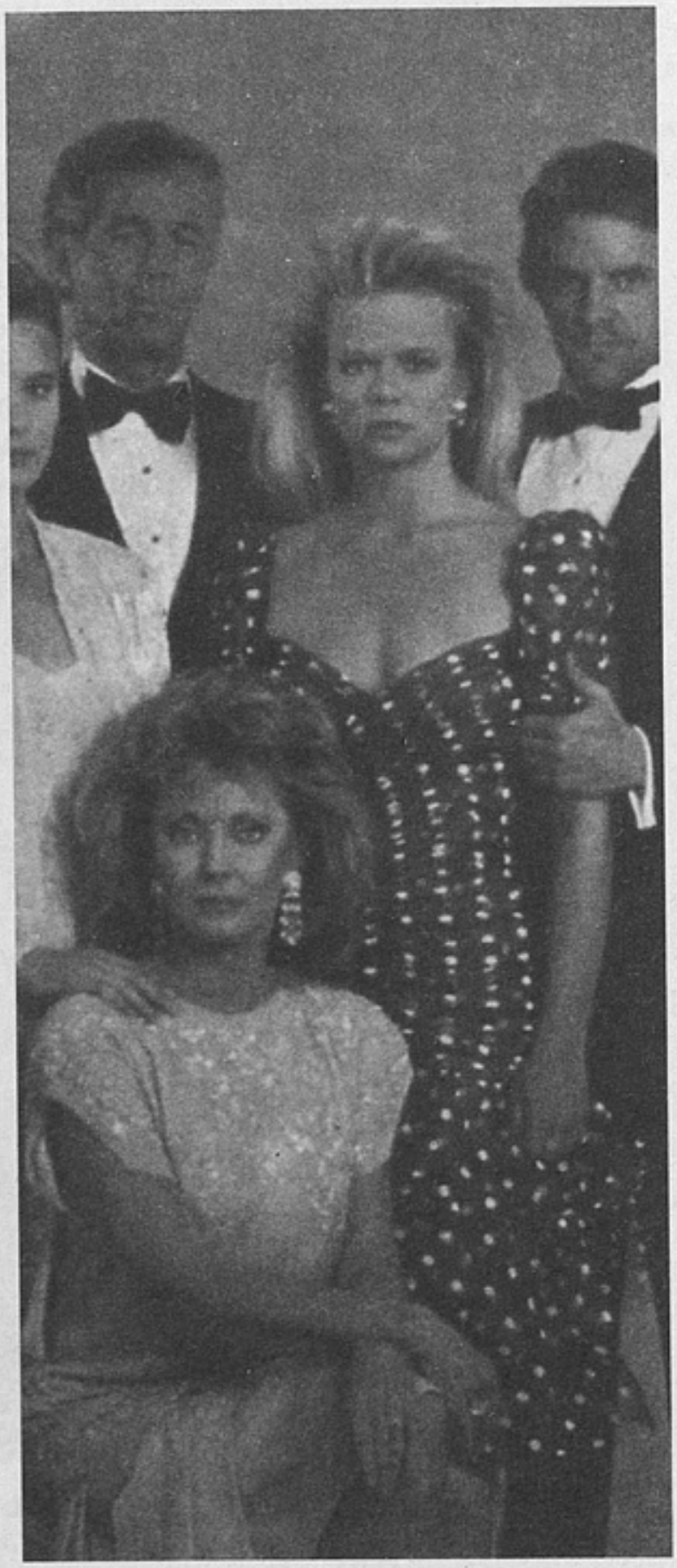
Пытаясь восстановить в памяти события сериала, я стал снова пересматривать весь ящик кассет с файлами и понял, что напрочь забыл то, что смотрел всего лишь месяц назад. Тем не менее эта причудливая постмодернистская смесь паранормального, сверхъестественного, необъяснимого и научно-фантастического захватила всю нацию. «Секретные материалы» прорвали так называемый «культовый барьер», то есть объединили аудиторию, анклавы которой, как правило, предпочитают какой-то определенный жанр. Из научно-фантастических сериалов такое прежде удалось только «Зоне сумерек» и «Звездному пути». По-видимому, роль здесь сыграло именно коллективно-бессознательное стремление к совместному переживанию некоей общей угрозы, сплачивающей нацию, в которой в последнее время резко усилились центробежные силы. «Секретные материалы» дали возможность американскому обывателю ощутить у телевизора свою связь с соотечественниками, такими же, как он, потребителями мейнстримовской телепродукции. Впрочем, высоколобый Дэвид Духовны, без пяти минут Ph.D. — доктор философии (экзамены сдал, но не защитился), сформулировал причину успеха так: «Сериал, очевидно, точно попал в цель, отвечая потребности нации в религиозном чувстве, характерному для эпохи «нью-эйдж» стремлению к иной реальности и поискам сверхчувственного бога. Добавьте к этому ощущение оставленности, порожденное беспредельным цинизмом правительства, и вы получите то состояние зрителей, которое идеально соответствует начинке «Секретных материалов».



«Секретные материалы».
Дана Скалли — Гиллиан Андерсон,
Фокс Малдер — Дэвид Духовны

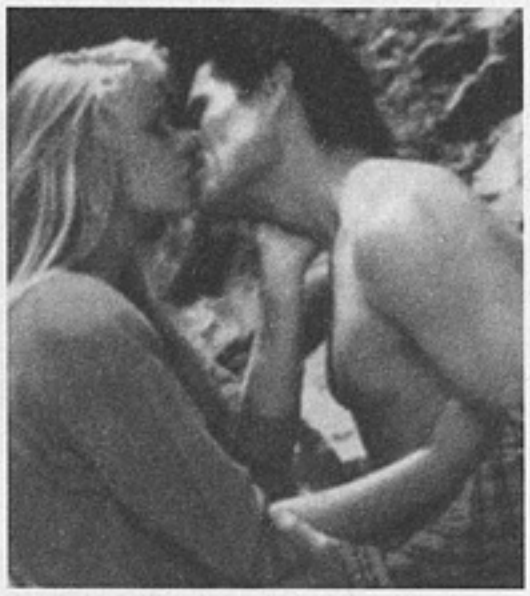
ТАТЬЯНА ЧЕРЕДНИЧЕНКО

# «Санта-Барбара» как универсальный хронотоп



Когда чего-то в культуре вопиюще много, то, как бы мы ни были уверены в том, что много бывает только неприятностей, дураков и мусора, вопросы должны быть заданы. Почему наше население оказалось столь отзывчивым к страданиям и радостям «просто Марии», масштабы популярности донов Алонсо и мистеров Кэпвеллов почти не уступают Штирлицу и троице из «Пса Барбоса...», «Операции «Ы»...» и «Кавказской пленницы»? Почему «Санта-Барбара» именно тогда, когда зрители начали ею утомляться, пошла по РТР не трехдневным блоком, а утром и вечером каждый день (и, говорят, закуплено еще столько серий, что до 2000 года хватит вдобавок на семь пятниц еженедельно)?

Если отечественные зрители и остаются верны поднадоевшему супермногосерийному фильму, то либо из стойкого тяготения к традиционализму (ведь за последние пять лет долгоиграющих массовых традиций, помимо телесмотрительных — полечудесных или сантабарбариальных, у нас не сложилось), либо из терпеливого упрямства. Верность собственному начинанию, обернувшемуся многолетним продолжением, теряют сами создатели. Несколько актеров, персонажи которых постоянно вплетены в сюжетную паутину, заменены[1]; другие, не выдержав дурной бесконечности исполняемой роли, попросили сценаристов устроить исчезновение их героев (так, в огне сгорела полузабытая зрителями Эмми и горел Мейсон, исполнитель роли которого, по слухам, умолял авторов фильма бросить его в пламя; с крыши свалилась Мэри, от автодорожной травмы скончалась Хейли, убит Мак-Кормик, другие надолго усажены в



тюрьму, иные уехали из Санта-Барбары в неизвестном направлении, прочим же просто дают отдохнуть — они десятками серий не появляются без всяких на то мотивировок).

В этом фильме американский социализирующий триумвират — счет в банке, личный врач и услуги авдоката — так или иначе задействован во всех сюжетогенных расстановках героев. Вводится такая масса новых второ- и третьестепенных, но с потенциями сюжетного роста персонажей (вроде взрослой вьетнамской лжедочери Кейна; майора-биржевика, который называет себя настоящим ее отцом; официантки из учрежденного основными персонажами ночного клуба, уже успевшие что-то украсть, следовательно, они тоже рано или поздно предстанут на судебном разбирательстве и войдут в число ключевых сюжетных фигур), что городок Санта-Барбара уже должен был бы страдать перенаселенностью Мехико. Но в нем по-прежнему все друг с другом знакомы и все друг у друга на виду, как в каком-нибудь нашенском рабочем поселке.

Скоро следует ожидать замены сценаристов и введения нового названия фильма. Но и тогда сериал на самом деле будет продолжаться. Во-первых, герои и ситуации американского фильма уже внедрены российским телевидением в отечественное массовое сознание в качестве неустранимого реквизита. Как если бы мы имели в каждой стандартной квартире аудиовидеослоников, приросших к буфетам и комодам — несдвигаемым алтарям семейственности, расставание с которыми мыслимо лишь после евроремонта, а он нам только снится. Во-вторых, «Санта-Барбара» — даже если бы она и в самом деле закончилась долгожданным отстранением с позором от должности злодея прокурора Тиммонса — все равно сохранится в нашем эфире в качестве незыблемого элемента организации телевизионного времени. Поэтому нет смысла прекращать ее прокат, а следовательно, и производство. Вполне вероятно, что сценаристский дуэт Добсон — Добсон или команда, которая его сменит, будут работать лишь для российского рынка, как лишь на него рассчитывают ныне некоторые «всемирно известные» производители сигарет, растворимого кофе и шоколадок. Если так или иначе теледело «Санта-Барбары» будет жить, почему же не жить и ее телетелу?

◆

Ролан Барт словно специально для нас — и прежних, и нынешних — сформулировал: «Чрезвычайно трудно одолеть миф изнутри, ибо само стремление к избавлению от него немедленно становится его жертвой; в конечном счете миф всегда означает сопротивление, которое ему оказывается»[2]. Что касается наших прежних мифов, то они «преодолены» — и тем самым утверждены — двояко.

Через оживление их в «Старых песнях о главном», а также в «Русских проектах», бенефисах Л.Зыкиной, И.Кобзона, Л.Лещенко, В.Толкуновой; возвращение вначале И.Кириллова, а затем и В.Леонтьевой в качестве теледикторов сразу в несколько телепередач; бесконечный прокат фильмов типа «Волга-Волга» и «Васёк Трубачев» по всем каналам.

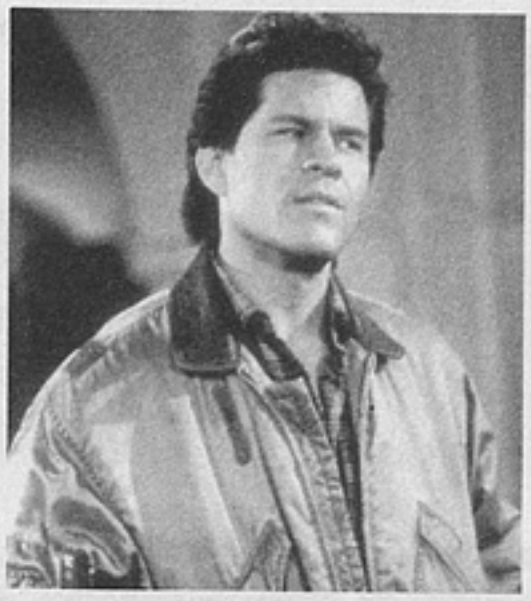
Через вытеснение классических совет-

ских мифов заимствованными мифами «открытого общества», которые, со своей стороны, превратились в «главные песни о старом». В отличие от новогодних песенных проектов К.Эрнста и Л.Парфенова, где слова остались прежними, но радикально изменилась интонация — от нестилизованного целомудрия советских 30 — 60-х к постсоветской стилизованной сексапильности.

Что же касается интеллектуального уровня сериала, то он раздражает зрителей значительно меньше, чем тексты о прозрениях очередной миловидной девицы относительно свойств гигиенических прокладок, хотя на шкале умственных возможностей фильм стоит ненамного выше оплевываемых публикой рекламных роликов. Ведь образующая «Санта-Барбару» смесь детектива, мелодрамы, семейной хроники и пособия по социализации[3] при неограниченной растяжимости во времени дозируется в сюжетосложении не как угодно, а лишь в сценах с беспредельно простодушными попытками отравления и заранее очевидными фиаско отравителей. С шитыми красными нитками планами шантажа и плачевными неудачами шантажистов. С ложными обвинениями, способными рухнуть, как карточный домик. С многократными внезапными потерями и неожиданными обретениями памяти, зрения, подвижности и взаимности. С нестерпимо проникновенными диалогами на тему вечной верности. С моральными инвективами, доходящими в своей хлесткости до уровня первых фраз букваря. С индивидуальными и коллективными сеансами доморощенного психоанализа. С проявлениями — как в злодействах, так и в добродеяниях — наивности, достойной (или даже не достойной) душевной организации Хрюши и Степашки.

Примитив, если только он без примесей, на то и примитив, что архетипичен. Следовательно, соотносим с любой традицией или традиционализмом. А любой традиционализм базируется на определенном наборе ценностей, главная из которых — родовая принадлежность, истинное существование среди «своих». С этой точки зрения тип западного и тип советского массового сознания с его идеалом корпоративной солидарности достаточно близки. Различает их образ героя, с которым идентифицируется зритель. Без такого образа общность «своих» не возникает. Будь то вождь с квазисакральным ореолом или сильный одиночка, яркая индивидуальность, обладающая как бы противоположным имиджем «своего парня». Однако советский вождь, обычно происходящий из низов, обязанный своим восхождением как бы только врожденной харизме, типологически близок одинокому супермену западного образца. И если бы не претензия на судьбоносное учение и не принципиальная внесемейственность (традицию начал размывать М.С.Горбачев, который являлся повсюду с женой), то, очевидно, наши вожди вполне могли бы стать главными персонажами телесериалов не хуже Си-Си Кэпвелла из «Санта-Барбары». Но не стали. Общность «своих», значимая в советской культуре, была иной, чем западная.

Любая общность воспроизводится ритуалами принадлежности к некоей общности. Западная культура сделала таким ритуалом смотрение телесериалов про се-



мейные кланы. В советской культуре, с ее Днями железнодорожника или шахтера, общность определялась большей частью местом работы и профессией, но не домашним обиходом. Не только «труд» как «общественное», но и «любовь» как «личное» подменялись производственным коллективом. В этом смысле и труд, и семья, то есть производственный коллектив, выступали в качестве эрзаца брачных уз. Сами отношения родства возникали из представлений о коллективной исторической сверхцели, которой служит жизнь. В отличие от сугубо частной, внеисторичной и далекой от грандиозных масштабов «американской мечты». Поэтому объединительную ритуальную роль, которую в несоциалистическом мире играли телесериалы, у нас выполняли выпуски новостей, где бесконечно воспроизводились сюжеты об успехах трудовых коллективов. Естественно, что эти сюжеты мало захватывали публику (хотя свое социальное предназначение они все равно выполняли). Но в них совсем не хватало мелодраматического и детективного элементов.

Но дело все же не в простоте — душеведческой и сюжетослагательной. Дело в подкупающе нескрываемой (и чуть ли не восхищающей нашу непривычную к откровенному блефу культуру — как бы все еще «самую читающую» и притом будто бы Достоевского) наглости, с которой отъявленный и даже несамоироничный кич так долго выставляет себя на поначалу заинтригованное, а теперь уже разочарованное общественное обозрение[4]. Тем самым он обретает статус артефакта. Это как короткие юбки на полноватой Пугачевой, как «очаровательная Лена Зосимова» или «Иванушки International», раскручиваемые нынче вне зависимости, в отличие от Аллы Борисовны, от творческих способностей, но с настойчивым размахом, который в конце концов сделает их звездами и заставит публику удивленно отдавать должное: ведь стали-таки популярными артистами, получили репутацию современной знати.

Интересная, кстати, закономерность: чем короче фильм, вводящий в общественную мифологию новых культурных героев, тем лаконичнее их смеховые апокрифы. Чем длиннее первоисточник, тем рыхлее пародия. Всего лишь «семнадцати мгновениям весны» соответствует целый афористический жанр анекдотов о Штирлице. Тысячам же минут вечного калифорнийского лета соответствуют аморфные текстовки во множестве смеховых программ, жанровым стержнем которых является капустникообразная травестия существующего телевидения.

Таким образом, можно считать, что программирование отечественного эфира опирается на «Санта-Барбару» как на нерефлектируемый образец структурирования телевремени.

◆

Поразительно просты и выигрышны принципы сюжетосложения в «Санта-Барбаре». Их два: характерологическая пластичность персонажей и умножение одинаковых ситуаций. Первый означает, что важен не столько психологический портрет героя, сколько его функция в деле очередной «закрутки» сюжета. Поэтому чуть ли не любой персонаж может быть по обстоятельствам и «хорошим», и «плохим».

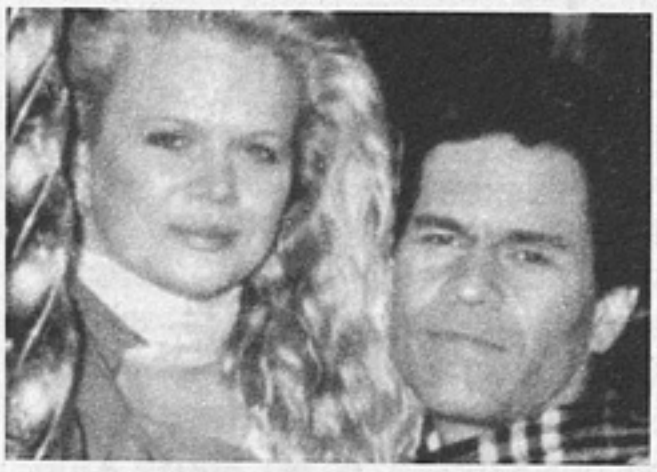
Как вроде бы отъявленный злодей прокурор Тиммонс, который, однако, обнаруживает высокую сентиментальность в своей любви к Джине. Или как Си-Си Кэпвелл, многострадальный отец семейства, который оказывается убийцей. Всякий раз важна сюжетогенность аффектов героя, а не его психология, которую требовалось бы выписывать, соблюдая некое единство личности, а тем самым сокращая возможное число сюжетных ходов.

Мы оказываемся в ситуации опоры на аффекты, когда рецептура художественного производства не знала такого императива, как личность, а исходила из представления о наборе стандартных реакций на стандартные же положения. Всякий герой, с этой точки зрения, есть функция от внешних факторов, а вовсе не носитель эмоционально-интеллектуальной неповторимости. При достаточно большом ансамбле героев одно и то же типовое сочетание «аффект — реакция» можно проиграть несколько раз с разными персонажами, а значит, и обстоятельствами действия. Тем самым событийное разнообразие и длительность повествования возникают, что называется, «из ничего». При этом время как бы необратимо течет, но сразу и не движется: серии множатся, а конец не приближается. Заодно, что очень важно, образуется параллель к похожести одного дня на другой в необратимом времени обыденной жизни телезрителя.

Тому же результату служит умножение одинаковых ситуаций с одними и теми же или разными героями. В прошедших сериях «Санта-Барбары» идеальная возлюбленная Иден трижды (в последний раз — во сне своего жениха, развертка которого заняла две серии) переносит травму, приводящую к параличу, и трижды, при полной безнадежности медицинского прогноза, начинает ходить. Виктория впадает в наркоманию трижды и всякий раз излечивается. Память теряют последовательно: Келли, Кейн, Иден, Круз, Мейсон. Пребывают под арестом Круз, Памела, Кейн, Ти Джей и масса других персонажей. Есть даже неоднократные свадьбы одних и тех же жен и мужей — Джины и Си-Си, Си-Си и Софии. Несколько раз возникает угроза кражи одних и тех же детей, а приемного сына Джины несколько раз передают от нее к опекуну и обратно.

Сюжетное время вращается в круге повторений, воспроизводя архаичную модель природного циклизма. Ведь повторяемость сообщает человеческим действиям значение природоподобного процесса, нагружая обыденность предельно масштабным символическим смыслом. Все, что повторяется, обретает ранг макрокосмического «оправдания» микрокосмических событий. И хотя в «Санта-Барбаре» повторяемость сюжетных ходов обусловлена технической необходимостью длить действие, возникает эффект средневековой нагруженности повседневного вечным.

Перед авторами телесериалов стояла задача преодолеть лихорадочную , чреватую стрессами «прозу жизни» и глубоко пропитать повседневность успокоительной «поэзией» и жизнеутверждающей символикой вечно стабильного порядка (скажем без обиняков, возродить средневековье в виртуально-симулятивной форме). Для этого телесериалы, транслирующие ценности устойчивого общества под видом прочности семьи, должны были стать темпоральной параллелью к течению будней. Отсюда принцип сюжетосложения, обеспечивающий безразмерную длительность фильма. А именно: благополу-



чие семейного клана неизбежно, но оно все не наступает, поскольку героям приходится беспрестанно выкручиваться из катастрофических ситуаций.

Причем на все это наложена возникшая в Новое время романическая модель биографического развития действия — модель, которая подразумевает не циклическое, но линейное время. Совмещение обеих моделей дает то, что так хорошо было известно советской культуре, с ее надеждами на прибытие в коммунизм в таком-то году, отложенное по причине очередных «временных трудностей» в разные пятилетки, до боли напоминавших друг друга.

Но повторяемость элементов и бессрочная отложенность концовки характеризуют также постсоветское телевремя. Бросим взгляд хотя бы на программы новогодней недели: «Чародеи» (30.12.96) на Пятом канале — «Чародеи» (31.12.96) на Первом; «Особенности национальной охоты» (30.12.96) на Шестом канале — «Особенности национальной охоты» (31.12.96) на Пятом; «Летучая мышь» (31.12.96) на Пятом канале — «Летучая мышь» (2.01.97) на Шестом; «Здравствуйте, я ваша тетя!» (3.01.97) на Третьем канале — «Здравствуйте, я ваша тетя!» (4.01.97) на Шестом... Но и в прочие недели дважды — утром и вечером — идут одни и те же сериалы, игры, а новостийные сюжеты и по три-пять раз. Повторяются персоналии гостей студии на разных каналах. Сложился достаточно обозримый круг телезнати — своего рода «население телегорода», в котором, как в «Санта-Барбаре», все всех знают и многие связаны бывшими или нынешними узами родства-свойства.

Но главное, повторяются, подобно сюжетным ситуациям в американском телесериале, жанрово-стилевые характеристики передач. Если в «Санта-Барбаре» повороты действия градуируются на шкале между умилительным объяснением в вечной любви и судебным разбирательством, то в отечественном телеэфире крайними точками жанрово-стилевой шкалы являются программа «Совершенно секретно» и возрождаемые Анэлей Меркуловой не то классические «Новогодние огоньки», не то выпуски столь же знаменитой программы «От всей души». В центре шкалы — игры, музыкальные и смеховые шоу (в центре этого центра, соответственно, «Угадай мелодию»), ближе к полюсу «Совершенно секретно» — новости, обладающие характером детективных расследований, и «Куклы» — их интеллектуализированно-обалаганенный дубль; ближе к реставрациям советской душевности — «семейные» ток-шоу с известными по артистеблишменту и шоу-бизнесу супружескими парами (типа «Пока все дома» и «Субботний вечер с...»).

При этом практически никаких финальных точек — ни в журналистских расследованиях, ни в новостийной хронике катастроф и спасительных планов, ни на «Поле чудес», ни во взаимных похвалах и юмористических воспоминаниях поп-тусовки, ни в карьерах «рейтинговых» ведущих. С.Доренко стал переходящим туда-сюда вымпелом трех телеканалов; В.Познер и Л.Якубович, как Си-Си Кэпвелл, многократно женившийся на ограниченном числе дам, сумели заключить контракты с разными каналами на примерно одинаковую продукцию. Если же передачи и ведущие все-таки исчезают, то немедленно заменяются другими. Сгинули вместе с эфиром «Российских университетов» «Подъем переворотом» и «Кулинарные рецепты Удовиченко» (совсем, впрочем, не-

университетские). Зато «У Ксюши» теперь не только поют и треплются на темы все той же поп-тусовки, но и объясняют про использование, скажем, фирменных миксеров в приготовлении гоголя-моголя.

Не похож ли этот хронотоп на специфически советское «время борьбы и труда» с его беспрестанным «дальнейшим совершенствованием»? Ведь обыденная повседневность обывателей, во все эпохи живущих на обочине истории, — ритуальным дубликатом которой и являются телесериалы, — вообще не хочет заканчиваться никаким «итогом».

Еженедельные «Итоги» могут и должны быть. А вот итога — не нужно. Повседневности важно продолжаться. И всё. Поэтому коммунизм (который теперь у нас называется капитализмом) никогда не будет построен.

Массовая культура знает, где она, — в средневековье, в эре моровых поветрий, отнюдь не мешающих сохранению вековечных форм жизни. В «Санта-Барбаре», как и в советско-постсоветской истории, масса катастроф, подобных эпидемиям чумы, но каждый раз все возвращается на круги своя. Си-Си все равно вместе с Софией, бюрократы при капитализме имеют те же преимущества, что при социализме.

Нет, недаром в современном анекдоте русским в «Санта-Барбару» эмигрировать предпочтительнее, чем в любую другую точку на земном шаре. Не только потому, что «я там всех знаю». Скорее, потому, что в мифе от «Добсон-продакшнз» в среднеарифметическом универсуме сошлись символы, концентрирующие в себе наше советское прошлое и наше постсоветское настоящее (а говоря обобщенно, — наше и ихнее средневековье). С одной стороны, общинная душевность, с другой — злокозненные препятствия на пути к светлому будущему. С одной стороны, почтение к капиталу, а с другой — беззаветная верность коммунальным идеалам. С одной стороны, ловкость диалога, уровнем остроумия напоминающая «Московский комсомолец» и «Партийную зону». С другой — роковые страсти, выражаемые инфантильным языком пионерского свидания.

Поэтому «Санта-Барбара» не закончится никогда, даже если наиболее терпеливые зрители и дождутся титра «Конец». Поэтому наши телеканалы так похожи — они живут в конечном счете и главным образом за счет рекламы товаров повседневного массового спроса и потому вынуждены смотреть на мир глазами гипотетического обывателя, ежедневно меняющего гардероб, ежеминутно чистящего зубы и потому не успевающего интегрироваться в историю и культуру.

Воплощенный в многосерийности «Санта-Барбары» циклизм — формула нового мирового времени. Мир пришел к отсутствию принципиально нового при идеологии возможности и необходимости обновления. Можно только повторять старое — идею жвачки, меняя оттенок ее «изумительно свежего вкуса». Наступила тысяча и одна ночь истории. Нам можно не грустить об американизации. Она началась задолго до того, как кончилась «борьба двух систем». Скорее страны — изготовители телесериалов могли бы грустить о советизации, если бы та не исчезла незадолго до проникновения кэпвелловских и некэпвелловских семейных кланов на отечественный телеэкран. Но никому на самом деле не следует грустить. Ибо нет ни американизации, ни советизации, а есть вечное средневековье обывателя.

Обыватель не мог не победить в системе современного понимания прогресса — ведь рынок и существует благодаря ему, обывателю, массовому потребителю. Всеобщее средневековье не могло не победить, поскольку обыватель — человек середины, в том числе и в стадиально-историческом смысле. Мечтатели, как всегда, попали впросак. А обыватели, как всегда, взяли свое. Что, впрочем, только и может обнадеживать.

## ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Замену актеров можно считать признаком жанра и стиля. Она означает совершенную необязательность специальной творческой работы и художнической неповторимости исполнителей. Важны не актеры, да и не персонажи, даже не характерологические маски, но функции в сюжетной комбинаторике действия. Кто на данный момент является носителем какой функции, решается сугубо ситуативно (возможно, даже с учетом, кто из актеров болен или в отъезде). Сегодня некто добрее матери Терезы, а в завтрашней серии — подлец, клейма негде ставить. Так действие сразу и насыщается поворотами, и набирает ресурс длительности — одна завязка перезавязывается в другую. Ситуация, о которой поведал побывавший в Москве исполнитель роли суперполицейского Круза Кастильо: он просил сценаристов сделать его героя поумнее — тот неспособен догадаться о самых элементарных ходах злоумышленников, на что авторы ответили: «Хорошо, но тогда сериал скорее закончится».

[2] См.: Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989, с. 103.

[3] Не стоит упускать из вида, что сериал создавался и прокатывался в других странах (не в России) как развлекательное пособие для самостоятельно изучающих американский английский. Поэтому в ряде стран при телепрокате шла титровая строка либо с переводом при выведенном оригинальном звуке, либо с оригинальным текстом при звучащем синхронном переводе. У нас (за исключением нескольких случаев, когда, видимо, по недосмотру проскользнула титровая строка с оригинальным текстом) фильм идет не в качестве «полезного», но в качестве «приятного» (и чуть ли даже не «прекрасного») произведения. Но поскольку всегда не столько люди говорят на языке, сколько язык говорит людьми (М.Хайдеггер), то при всей нелепости или наивности сюжетных ситуаций «Санта-Барбары» ее педагогическая задача оказывается шире лексико-грамматической даже и в том случае, когда о последней предпочитают не упоминать. Забота о капиталах, вечеринки, благотворительные распродажи, сцены в церкви, в суде, вьетнамский ветеран с соответствующим синдромом, феминизм, психоаналитики, съемки для рекламы одеколона, а главное, всеобщее фанатическое детолюбие и «все это я сделал для нашей семьи» — стандарты лексики, но в первую очередь — стандарты социальной самоидентификации. Так что недавно появившийся анекдот о нашем недоумке, который собирается эмигрировать в «Санта-Барбару», поскольку он там «всех знает», не лишен серьезного смысла — «Санта-Барбара» действительно позволяет социально «освоиться» на калифорнийском побережье. «Телезрители всех стран, соединяйтесь!» (под американским флагом) — таков девиз фильма. И не зряшний девиз. Хронотоп «Санта-Барбары» универсален, способен служить ритуальным воспроизведением общности для «простых людей» любых геополитических зон, культурно-идеологических ориентаций и даже стадиально-исторических типов.

[4] Интерес публики (в первую очередь, прекрасного пола) к телесериалам объясняется свежо прозвучавшей в нашей культуре мелодраматически детективной трактовкой темы семьи, выдвигающей домашний очаг в центр сюжета. Семья в нашем кино всегда была либо незначимым фоном детектива (характерны знаменитые безмолвные переглядывания Штирлица с супругой — минута семьи среди тысячи минут службы Родине), либо финалом рассказа (усыновление Шараповым мальчонки в финале «Места встречи...»), либо одним из мелодраматических углов в любовном треугольнике («Осенний марафон», «Зимняя вишня»), либо эквивалентом коммунистической бригады («Большая семья») и вообще эпического народного целого (семьи в «Угрюм-реке»). Поэтому в точном (то есть «мыльном») смысле слова телесериалы у нас не удавались. О Шерлоке Холмсе или Штирлице как одиноких героях — пожалуйста. Но в «Следствие ведут знатоки» героиня так и не выходит за своего коллегу, несмотря на массу намеков на их взаимные нежные чувства, — очевидно, авторы сценария чувствовали, что семья станет финалом сериала, а продолжать хотелось.
Несмотря на новейшее обыгрывание свадеб А.Пугачевой и Ф.Киркорова, Л.Федосеевой-Шукшиной и Б.Алибасова, Л.Долиной и некоего генерала в качестве интересных новостей и даже сюжетов для песенных видеоклипов, и теперь у нас семейственность как сюжетогенный фактор не работает. Наша идеократическая традиция воспроизводит примитив сложный. Поэтому в самом, вероятно, коммерциализированном секторе нашей культуры — на телевидении — отечественная сериальная продукция совершенно не смотрится. Предпринятый НТВ в 1997 году сериальный проект «Дела смешные. Дела семейные», несмотря на маститых авторов и популярных актеров, явным образом жалок. Нашим сериалам вредит социальность. Чистую типологию любовных треугольников, столкновений злодейства и простодушия застит социальная конкретика. Кадр и диалог испещрены как бы актуальными деталями, которые, однако, лишь затуманивают четкие контуры сюжета, загрязняют наивную раскраску лиц-масок. Примитив у нас тщится стать искусством или, на худой конец, публицистикой. И проигрывает: делается неряшливым квазипримитивом.

ЕРМЕК ШИНАРБАЕВ

# Комплекс «киношника»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ ВЕРА ИВАНОВА

**Ермек Шинарбаев — один из наиболее известных советских кинорежиссеров. Со своими фильмами он объехал едва ли не весь мир. Бывал участником форумов, симпозиумов и прочих встреч кинематографистов, деятелей культуры и т.д. Серьезное отношение к нему как режиссеру-игровику возникло сразу. За первую полнометражную картину «Сестра моя Люся» он получил специальный приз жюри в Амьене. Под знаком «Мести» прошел киносезон 1991/92: с каннского «Особого взгляда» пути пролегли через Монреаль, Каир, Хайфу, Гонолулу, Нью-Йорк, Филадельфию, Вашингтон, Сиэтл, Ванкувер, Роттердам, Токио, Подольск, Тур — с призами, прессой, телесъемками. В 1993-м «Место на серой треуголке» принесло две главные награды в Локарно — «Золотого леопарда» и приз ФИПРЕССИ (только наши критики отнеслись к «Треуголке» прохладно). Через год Шинарбаев получил специальный приз жюри в Сан-Себастьяне за «Слабое сердце». Киноиздания Европы, Америки и Азии торопились использовать приезды Шинарбаева, чтобы взять интервью.**

Ермек Шинарбаев

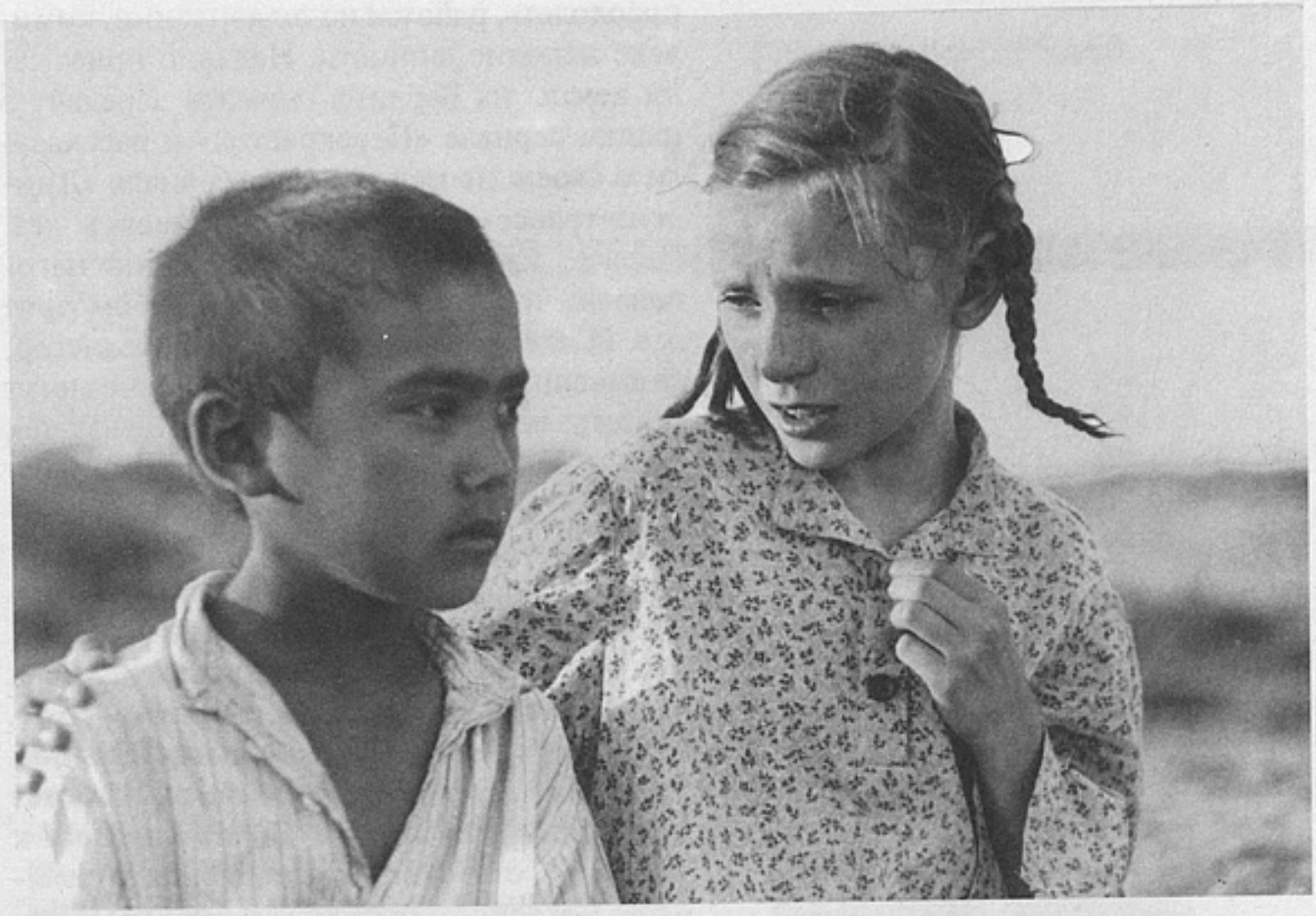
**Москва для него была в свое время совсем родным городом — он здесь дважды учился во ВГИКе (в актерской мастерской Б.А.Бабочкина и режиссерской С.А.Герасимова), заканчивал свои картины на «Мосфильме», был членом редколлегии «Искусства кино», да и просто считался записным москвичом — по степени включенности во все планы и текущую жизнь Союза кинематографистов СССР. Начало 90-х годов стало для кинематографистов началом поисков иных связей и отношений. Осень 1995-го Ермек Шинарбаев провел в Германии, а вернувшись в Казахстан, стал продюсером казахского многосерийного телепроекта «Перекресток». В октябре 1996-го количество серий «Перекрестка» перевалило за сто. В первый день того же октября 1996-го Ермеку вручили приказ о его назначении директором продюсерского центра национального кино. «Казахфильм» разделили на производственную часть и творческую. Первую возглавил экономист, вторую — режиссер. Надо надеяться, дело пойдет. А пока разговор о телевидении.**

# на телевидении

**Вера Иванова.** Сегодня обращение к телевидению не только вынужденная мера для самих кинематографистов. В каком-то смысле это и спасение самого кинематографа. Кинопроката нет, а телепрокат есть. Денег на кинопроекты нет, а телепроекты стоят меньше.

**Ермек Шинарбаев.** Телевидение прежде считалось «осетриной второй свежести». Поэтому я все время думаю, удастся ли преодолеть, работая на телевидении, комплекс неполноценности. Недавно приезжали немцы из Берлина снимать передачу о нашем сериале «Перекресток» и рассказали о своем знаменитом телесериале «Линденштрассе», которому уже десять лет. Первые два года и зрители, и критики негодовали: что за ерунда! Но сейчас смотрят все. И делает сериал элитарный режиссер, снимавший кино для немногих. Мне могут сказать: чем ты занимаешься? Нельзя так себя тратить. Что ты — забыл, как снимается кино? Могут сказать — и говорят. Конечно, из благих побуждений. Первое время меня это сильно ранило, а теперь нет. Почему? Прежде всего эта работа дает ощущение востребованности. Я не знаю, что бы я делал, если бы ее не было. Конечно, готовил бы кинопроект. Но найти миллион долларов на его осуществление в Казахстане сегодня невозможно. Волна интереса к бывшему советскому кино на Западе схлынула, там денег теперь тоже не найти. И постоянны предостережения: если будешь сейчас снимать картину, то, с точки зрения сегодняшнего зрителя, ей не хватит остроты. А если подчинишься устанавливающемуся клиповому сознанию, не угодишь себе. Я замечаю, что от клипов вкус бесконечно портится, и своим студентам говорю: если будете снимать клипы, вам будет очень трудно потом сделать даже короткометражку. Может быть, вправду, нужно превратиться в рака-отшельника. Но я себя знаю. Я — трудоголик, мне нужна работа. И теперь меня уже не беспокоит вопрос: что это ты тут в глуши прозябаешь? Я и начинал как режиссер из провинции, приезжавший в Москву из Алма-Аты. Я хорошо помню и годы во ВГИКе, и время, когда я делал свои первые картины в Москве. На меня смотрели, как на какую-то биологическую ошибку. Отношение к себе как к серьезному режиссеру я почувствовал значительно позже, пройдя через этап, когда ты никто. Теперь я уверен, что и на этой телевизионной стезе можно добиться очень существенных результатов. Но для себя проблема разноуровневости кино и телевидения не снимается.

**В.Иванова.** В начале века кино было киношкой и искусством не считалось. Хотя какие-то странные люди им увлекались до



«Сестра моя Люся»

самозабвения. Ладно бы театральные режиссеры, артисты, писатели, ладно бы художники и фотографы. Но находились такие, которые бросали приличные профессии. Вспомните, из солидного химика сотворился Пудовкин, а Эрмлер и вовсе был чекистом. Кино постепенно формировалось как нечто сильное и авторитетное. А вдруг что-то еще не выясненное, но готовое вырваться наружу, заложено и в телевидении? Может случиться так, что сегодня вы говорите: дайте деньги, и я уйду снимать кино, а завтра так уже не скажете.

**Е.Шинарбаев.** Знаете, о чем я думал последнее время? Когда я закончил ВГИК и делал свою первую сорокаминутную картину «Красавица в трауре», у меня была очень мощная мотивация. Потом был долгий период, когда стало понятно — в советском кино я не буду существовать. Наступила перестройка, появилась возможность делать картины. Но все это время казалось — сниму картину и умру. Снимать картину было невероятным счастьем.

Опыт работы с французами[1] привел к переоценке многого. Снимая фильмы дома, я был одновременно и продюсером, и монтажером, сам забивал гвозди и доставал бензин. При нормальной же системе я должен был двадцать четыре часа в сутки заниматься только режиссурой. Теперь-то я знаю: чтобы делать кино, нужна настоящая группа профессионалов. Нужно много денег. Вот здесь-то и начинаешь чувствовать, что теряешь энергетику. Нужно найти такой проект, который тебе безусловно интересен, в котором ты мог бы реализоваться, но еще нужно, чтобы продюсеры, вложившие деньги, могли их вернуть. А вот это для меня момент неизвестный, я этому не учился. Я боюсь подвести продюсеров, моя картина всегда может получиться непрокатной. Недавно я с удовольствием посмотрел десять французских картин, которые показало французское посольство в кинотеатре «Арман», и подумал: как хорошо, что они снимают такие замечательные картины. Но у меня не появилось даже мысли сделать что-нибудь подобное. Причин много. Кино индустриализуется и утрачивает то, что мы в нем так любили: непосредственность, способность светом, цве-

[1] Речь идет о работе над фильмом «Слабое сердце» (1994, Казахстан — Франция). — *Прим. ред.*

крестке» не вытанцовывалось, что-то было не так. И вот сейчас происходит некая кристаллизация, форма стала образовываться. А это уже важный процесс. Ощущение потерянности постепенно начинает отпускать. Оказалось вдруг даже интересно. Конечно, на телевидении я все равно чувствую себя пока что студентом.

**В.Иванова.** Вам есть чему учиться у телевидения?

**Е.Шинарбаев.** Конечно. Ведь есть подозрение, что где-то уже существуют достаточно совершенные формы телевидения. Появился, говорят, новый американский сериал, построенный на эстетике MTV. Я подумал: как это интересно, ведь мне такая рваная манера по вкусу. Есть у них и такая серия: группа чуть ли не в сто человек снимает жизнь четырех или пяти молодых людей. Жизнь как она есть. И это мне остро интересно.

И вот у нас снимается «мыльная опера» и снимается на высоком технологическом уровне. А раз такая технология есть, то возникает востребованность и во мне как режиссере. И думаешь уже не о гвоздях, а о том, как добиться соответствующего художественного уровня.

Мне хочется многое попробовать — неигровые истории, к примеру. Можно пробовать, можно искать. Все-таки честолюбие сохраняется, живет. Мне по-прежнему, если не больше, хочется знать и узнавать. И ностальгические чувства я берегу. Мы теперь люди из разных стран.

**В.Иванова.** Да, конечно, телевидение заставляет отказываться от привычных представлений, дает новые: кино в неожиданных связях с телепрограммами открывается по-новому.

**Е.Шинарбаев.** Помню, я провел месяц в Пенсильвании и смотрел поначалу шестьдесят пять каналов, вернее, переключался с канала на канал. И вдруг обнаружил, что неосознанно отдаю предпочтение одному — каналу «Браво», который показывает американское классическое кино. И я думаю, когда и у нас появится много каналов, будут востребованы классные киноведы, которые принесут на телевидение свою культуру, обеспечат любой показ, и сделать это смогут киноведы, имеющие концепцию и воплощающие ее на телевидении.

том выразить нечто глубинное. А вот я посмотрел окончательный вариант «Улыбки» Сергея Попова. Все мне нравится: здесь не технология, а что-то другое.

Когда мы учились во ВГИКе, мы изучали только авторское кино и готовили себя исключительно к нему. Мы со снисхождением смотрели на тех режиссеров, которые снимали фильмы для широкой публики. До 1993 года еще можно было делать дешевые фильмы, совершено не думая о зрителе. Был какой-то угар свободы и счастья. Вы знаете, я уже тогда понимал, что все это вот-вот кончится. И нужно успеть снять хотя бы одну, две (ах, если бы удалось три!) картины. И мне страшно приятно, что я сделал пять. Я знаю, что в них масса всяких слабостей, недостатков, сложностей, но в них — независимое сознание. И мне сейчас достаточно просто заниматься «Перекрестком», этой «мыльной оперой», потому что те фильмы у меня за плечами. А «Перекресток» — это совсем еще маленькое дело, и его нужно поставить на ноги. А потом уже заняться чем-то другим.

Я и сам замечаю, что тон у меня здесь становится каким-то извиняющимся. И я поясняю вслух себе же: что-то на «Пере-

«Месть»

**В.Иванова.** Но сегодня даже такой серьезный телеканал, как НТВ, не мог позволить себе принять программу, разработанную и предложенную летом 1995 года журналом «Искусство кино». Считается, что телевидение — коммерческая структура, то есть надо удовлетворять запросы миллионов зрителей.

**Е.Шинарбаев.** Телевидение должно быть разным. Только тогда каждый мастер кино найдет свое место и работу для себя. С 1 декабря 1995 года по сей день я работаю на «мыльной опере», пашу, как лошадь. И дело стоит того. Сто пятьдесят человек работают на сериале и, слава Богу, хорошо работают. А ведь было разное. Даже бунт был. Пришла ко мне делегация: «Ермек, мы решили бастовать, потому что до нас дошли слухи, что вы запускаете свой собственный проект и уезжаете в Париж». Я просто обалдел. Я-то знал, что не готовлю никакого проекта. Но, кроме того, понял, что есть момент ответственности, моей личной ответственности перед этими людьми. Я должен довести проект до результата, принести его в клювике. Нельзя, чтобы работа остановилась или даже сбилась с налаженного ритма, иначе все, что мы задумали со сценаристами, режиссерами, операторами, рухнет.

Сейчас мы снимаем в неделю две серии и в процессе работы продолжаем учиться. Набравшиеся уже опыта участники проекта говорят, что только-только начинают понимать, как надо снимать. И это несомненно нужно закреплять, а не растрачивать. Да к тому же появляется и азарт, увлеченность.

**В.Иванова.** Возвращаясь к кино и телевидению, хочу повторить, что они — опора друг другу. Мне во всяком случае кажется, что они еще не всё друг другу сказали, еще не до конца поняли друг друга. Хотя влечение явно есть, и не только формальное.

**Е.Шинарбаев.** Конечно. Взаимопроникновение есть. У меня в «Слабом сердце» Адик пишет письмо Айжан на видеокассете. Я делал такие вещи намеренно. И встречаю подобное у других. Помню картину, где у героев есть видеокамера и они снимают друг про друга репортаж, который становится частью фильма, то есть видеоизображение вводится в киноизображение. Причем оба компонента оказываются взаимонеобходимыми. Телевидение влияет и на театр. Питер Селлерс нашпиговал оперную

сцену в Бруклине маленькими видеокамерами, и время от времени сверху опускался огромный экран, на котором возникало видеоизображение: крупный план поющего лица. Фантастическое впечатление!

Я собирался поставить в Алматы пьесу, и мне хотелось, чтобы там работали телекамеры, чтобы было видео. В живом спектакле мне нужны были эти врезки, эти отражения. Меня спрашивали: ты что, собираешься делать киносценарий? Мне же казалось интересным соединить живое, непосредственное и то, что может дать видео- и телеизображение в столкновении, когда сами швы дадут неожиданный эффект, а типы зрелища признаются в широте и границах своих возможностей. Правда, возникает мысль: а не от бедности ли такие эксперименты?

**В.Иванова.** Каких только открытий не случалось в кино от бедности. Сколькими шедеврами мы этой бедности обязаны!

**Е.Шинарбаев.** Это тема моих пререканий со студентами.Даю задание снять игровой видеофильм на VHS. А они мне: нет, мы не хотим, только на 35-*мм* или по крайней мере на Betacam SP. Я настаиваю — на VHS. Они: но там же звук не записать. Я: значит, напишите этюд, где минимум звука или актер выходит на крупный план и говорит прямо в микрофон камеры. Это уж ваши проблемы, как вы это напишете, как оправдаете. Я не хочу знать, что вам не удалось записать звук, не удалось выстроить мизансцену. Вы должны принять как условие специфические возможности данной камеры. Используйте эти возможности как ваше оружие. Сегодняшние киностуденты ничего знать не хотят, не помнят, естественно, но и знать не хотят кино и времена, когда не было портативных камер, не было трансфокаторов, а были наезды и панорамы с тележек, использовались (и хорошо использовались) штативы. Они меня не понимают. Они не видели довоенных фильмов. Не видели и не знают, о чем я говорю.

**В.Иванова.** Зато они другое знают и, может быть, легче освоят новые правила и рыночные отношения, которые лучше и разумнее тех, к которым мы привыкли.

**Е.Шинарбаев.** И все же мы растерялись от свободы, но, правда, догадались не растерять друг друга, сохранить общее кинопространство, которое создавалось десятилетиями. А они, не знакомясь друг с другом во ВГИКе, поскольку там не учатся, не встречаясь на всесоюзных фестивалях или болшевских, репинских и прочих семинарах, не заведя друзей от Бреста до Владивостока, не могут беречь то, чем не владели изначально. Сейчас это особенно важно, когда нашему зрителю стали надоедать стандартные боевики и воскресает интерес к отечественным картинам. Подходит время нового «нашего» кинематографа. Это уже не просто надежды, а уверенность. И должны появиться новые кинематографисты, которые сумеют дать людям то, в чем они нуждаются. А для этого нужны талант, образование и ремесло. Чтобы предложить не похлебку, а хлеб насущный.

**В.Иванова.** Я просмотрела почту «Перекрестка». Удивительно, как она велика. И практически вся — дифирамбична. Людям нравится, что многое узнаваемо. Люди привыкают к такому типу зрелища. Вас это не пугает, не кажется, что оно вытеснит кино?

**Е.Шинарбаев.** Наверное, простого ответа нет, что такое для «киношника» телевидение. Ведь и здесь не ставишь перед собой только прикладные задачи. Кино для меня — вещь интимная. Телевидение, как ни странно, потребовало чего-то похожего. А может, я просто по привычке любую работу делаю как глубоко личную. И новая должность для меня не исключение.

# Пришествие телевидения

КИРИЛЛ РАЗЛОГОВ

Пришествие телевидения в послевоенные годы явилось третьей аудиовизуальной революцией, если первой считать изобретение кинематографа в конце прошлого века, а второй -- приход синхронного звука на рубеже 20 — 30-х годов. Датировка этой революции связана, разумеется, не с техническим фактом изобретения ви́дения на расстоянии — «телевидения» — еще в довоенный период. Этот факт скорее относится к предыстории того явления, которому суждено было сыграть решающую роль в истории человечества в XX веке, ибо ТВ было знаменательно не столько самим фактом ви́дения на расстоянии — это был такой же трюк, как и раннее ярмарочное кино, — и не своими чисто коммуникативными возможностями, по сей день не реализованными (сколько все эти годы говорили о видеотелефонах, но они так и не вошли в быт, в отличие от многих других технических новинок), а фактом массового распространения, у истоков которого лежит не только, я бы даже сказал — не столько, кинематограф, сколько периодическая печать.

Социокультурная роль телевидения в полной мере обнаружила себя в тот период, когда телевизионная аудитория из точечной или экспериментальной превратилась достаточно быстро в массовую, а затем — всеобщую. В США этот процесс «пошел» с начала 50-х годов, в Западной Европе — во второй половине того же десятилетия. У нас в стране решающими оказались годы 60-е, но истоки восходили ко все той же «оттепели».

Что же сделало возможным качественный, абсолютно неосознанный современниками скачок в сфере массового сознания?

Во-первых, это генерализация непосредственного (неопосредованного печатным текстом и неподвижными фотографиями газет) общения со множеством самых разных людей в самых различных обстоятельствах. Конечно, неопосредованность эта была иллюзорной, между зрителем и телевизионным изображением стояла сложнейшая техническая структура, но она, как таковая, не осознавалась и выводилась за скобки. Если обратиться к классической и, пожалуй, по сей день оставшейся единственной в своем роде книжке Владимира Саппака «Телевидение и мы», то в центре феномена телевидения на ее страницах мы находим именно межличностное общение со всеми вытекающими отсюда эмоциями, вплоть до очевидной влюбленности автора в Валентину Леонтьеву. Конечно, взаимность этих чувств была условной, однако достаточно обратиться к эволюции образов телевизионных ведущих, вплоть до Светланы Сорокиной или нынешних «медиатических» политических деятелей, чтобы убедиться в том, какой сильной подчас бывает магия личности с экрана, личности, делающей вид, что она любит именно тебя.

Вторым, несколько более поздним открытием было расширение границ мира. Конечно же, для узкого круга читающей и пишущей публики в советской России заграница всегда существовала если не реально, то виртуально. Особенность эта была не только нашей. В свое время, еще в 20 — 30-е годы, американские социологи заметили, какую решающую роль в изменениях обычаев, нравов, даже традиций, не говоря о манере поведения, сыграл голливудский кинематограф, обращенный к жителям замкнутых мирков провинциальных городов США.

В случае телевидения это воздействие было еще сильнее, и как бы ни «причесывалась» действительность внутренняя и ни форсировалась неприглядность жизни «на стороне», главным был глобальный эффект существования большого мира, не сводившегося отныне к литературным образам и набившим оскомину идеологическим прописям.

Повторю, речь в данном случае идет не только о процессах внутри нашей страны, но о некоторых глобальных сдвигах в мировосприятии значительных масс населения земного шара. Дело в том, что пришествие телевидения нарушило монополию элит и интеллигенции (той самой читающей и пишущей публики) на широту кругозора. Отныне ребенок, подросток, юноша или девушка, любой человек, в том числе и даже в первую очередь не имеющий никакого отношения к интеллектуальному труду, мог без особых усилий вырваться в широкий мир.

В пределах нашей системы этот процесс многократно усиливался за счет нескольких факторов. Первый из них — относительная либерализация политического режима, позволившая расширить контакты с внешним миром. «Оттепель» для телевидения пришлась очень кстати.

Нельзя забывать и о том, что первым шагом в освоении дальнего тогда еще зарубежья явилось победное шествие Со-

ветской Армии по Европе. Опасность для сталинского режима представлялась столь могучей, что он вынужден был тут же поставить преграду на пути «космополитизма». И, думается, если бы не было телевидения, эта плотина просуществовала бы значительно дольше.

Не будем забывать о том, что сенатор Маккарти пытался сделать практически то же самое в США, и в те же 60-е годы его победа обернулась угрозой тотального поражения, из которой, правда, капиталистическая система вышла окрепшей, а наша — еще более уязвимой.

По сути же своей речь шла о встречных процессах, в совокупности приводящих к ощущению своеобразного единства мира, вне зависимости от социального происхождения людей, от их пола, возраста, сферы занятий и мало ли там чего еще.

Именно с помощью телевидения массовая культура стала всеобъемлющим общемировым явлением, по отношению к которому могли теперь самоопределяться самые различные общественные и художественные течения.

Этот «переворот в мозгах» имел далеко идущие последствия и с точки зрения форм художественного мышления, и с позиций глобального соотношения сил.

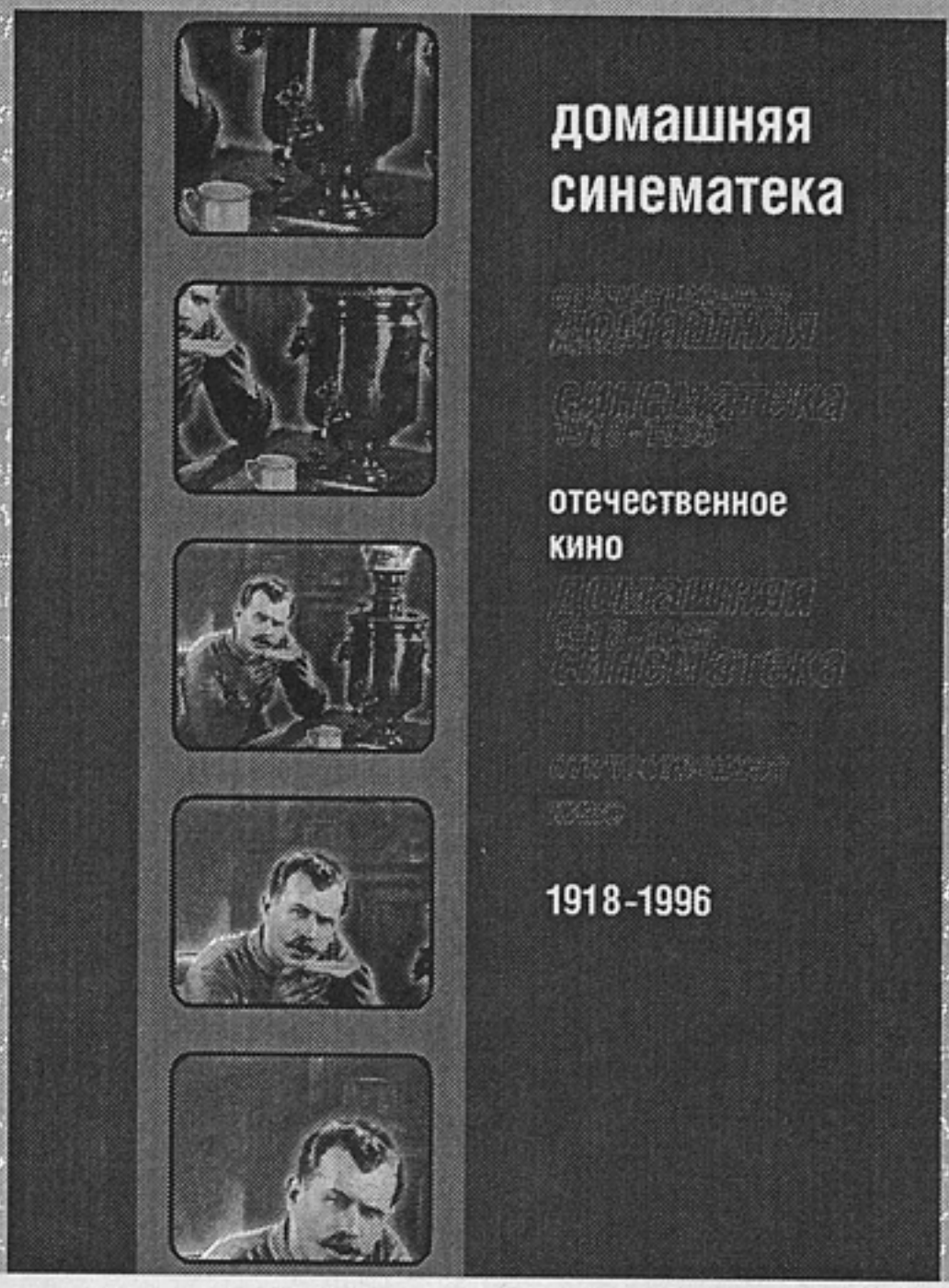
Телевидение постепенно, на протяжении 50 — 60-х годов, превращалось в общий фон всего того, что происходило у тебя на глазах. Хотел ты этого или не хотел, ты соотносил свои непосредственные жизненные ощущения с телевизионной еще не картиной, но картинкой мира. В силу этого и художественные направления стали самоопределяться по отношению к этой картинке. Кинематограф частично был ассимилирован телевидением, а частично пытался оттолкнуться от него, уходя в зрелищность сначала, в 50-е годы, неудачно, затем в 70 — 80-е — с триумфом или в интеллектуализм, обращаясь к молодежи и интеллигенции, к той самой читающей и пишущей публике, которая демонстративно презирала малый экран.

Эстетские и авангардистские художественные направления, начиная с поп-арта, подражали формам популярной культуры, а в конце 60-х — начале 70-х годов и вовсе растворились в постмодернистском море, образцом для которого, естественно, стало телевизионное вещание.

Хочется подчеркнуть, что все эти процессы проходили как бы вне собственно телевидения. Само по себе, за редкими прозрениями, оно воспринималось как средство массовой информации и пропаганды, политическое оружие («четвертая власть») или же просто как источник сведений об окружающем мире, пусть на новом уровне достоверности. Реально в хаотическом брожении того, что можно было бы назвать причудливой смесью общественного сознания и коллективного бессознательного, наличие экрана-зеркала стремительно меняло многие ориентиры, причем происходило это вне, помимо и даже против воли корпорации вещателей.

Существовавшая в те годы в большинстве стран мира, за исключением США, государственная монополия на телевизионное вещание, казалось бы, должна была свести «на нет» подрывной эффект малоуважаемого «ящика». Однако сегодня очевидно, что именно он стал катализатором стремительной трансформации множества взаимосвязанных социальных, культурных и художественных процессов, которые привели к принципиально новому соотношению сил в мировой культуре. Одним из признаков этих изменений стал кризис чтения, когда письменное слово впервые за несколько веков уступило часть своих функций звукозрительному ряду. То, что лишь намечалось в кинематографе, оказалось возможным с пришествием телевидения, поставившего коммуникативный процесс с головы на ноги. Если в кино возобладал игровой полнометражный фильм как форма вымысла и преимущественно художественное явление, то на телевидении во главу угла стала коммуникация как таковая, допускающая и художественные формы, но отнюдь не сводимая к ним. И нынешняя структура телевизионных программ в многоголосии экранов свидетельствует о том, что расширение функций звукозрительного ряда идет стремительными темпами, буквально в геометрической прогрессии, «заглатывая» все новые и новые сферы действия естественного языка.

Домашняя синематека / Отечественное кино / 1918-1996




**самый полный каталог фильмов СССР (1918-1991) и б.СССР (1991-1996)**

**5000 фильмов:**

*персоналий, технические характеристики, права собственности, аннотация, призы и премии МКФ, ВКФ, прокатные данные.*

*Формат - А4, 520 стр. Тираж - 5000 экз. Издательство - "Дубль-Д"*

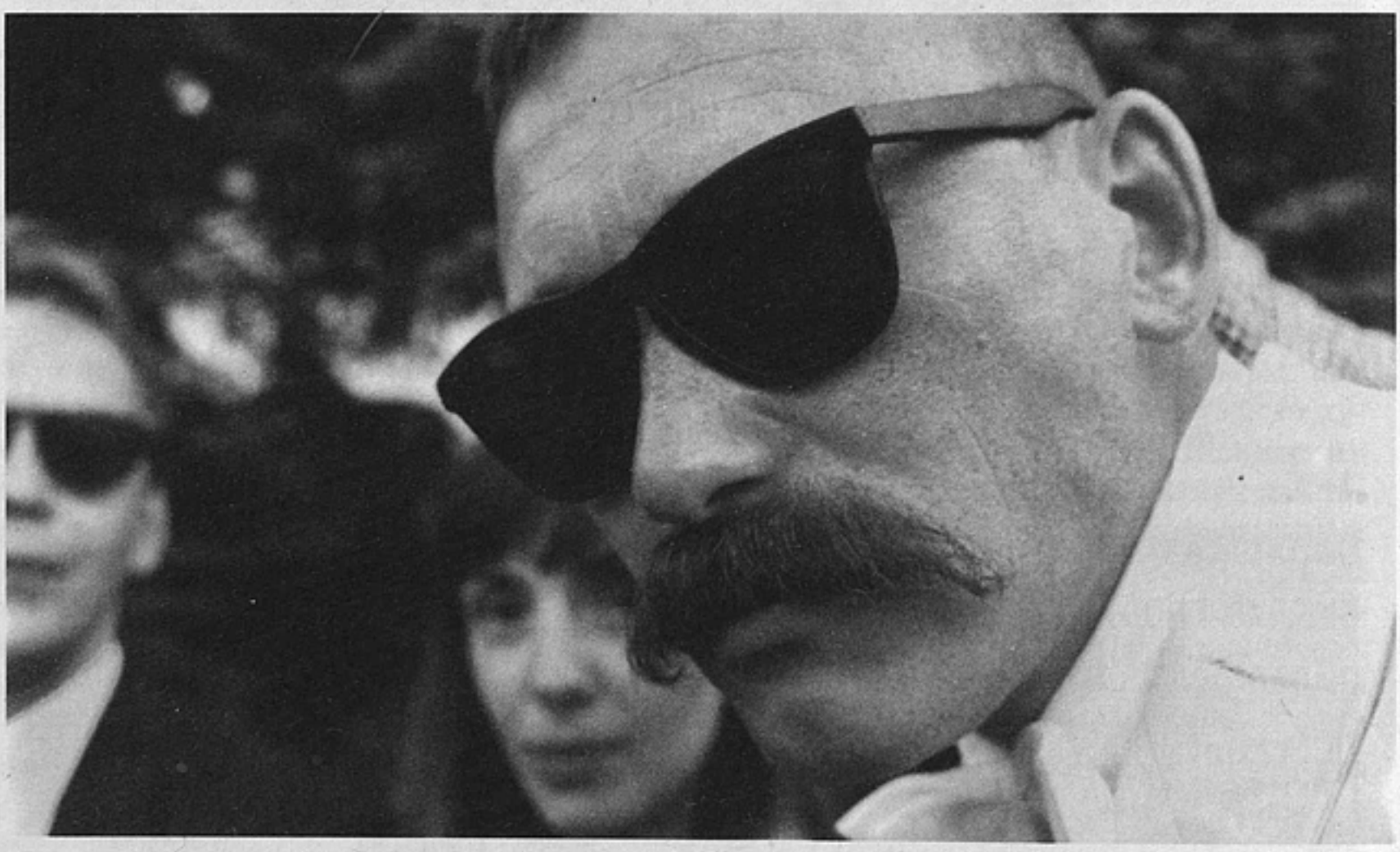
**Спрашивайте в магазинах:**

**БИБЛИО-ГЛОБУС**
*(ул. Мясницкая, 6)*
**ВИДЕО-АСС**
*(ул. Велозаводская, 6а)*
**ДОМ КНИГИ**
*(Новый Арбат, 8)*

**МОСКВА**
*(ул. Тверская, 8)*
**МОСКОВИЯ**
*(ул. Валовая 6/8)*
**ЮПИТЕР**
*(Новый Арбат, 19)*

**Справки: 958-4287, 229-7921**

# Лучший друг детей



Андрей И в фильме «Научная секция пилотов»

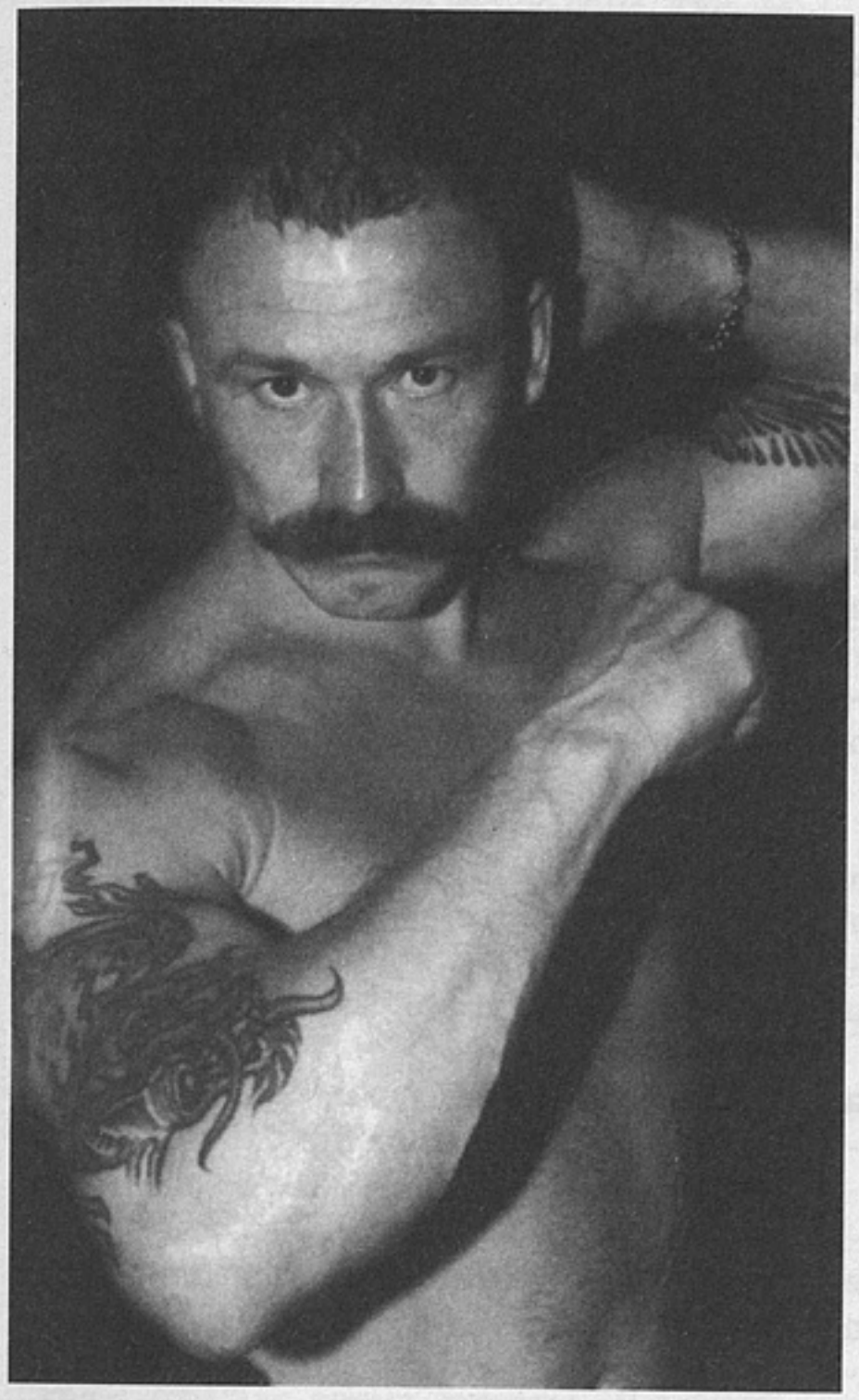


Фото Кати Чайки

Андрей И

**Андрей И — автор трех фильмов: короткометражки «И взошел он на гору» (1990), которую мало кто видел, кровавой психоделики «Конструктор красного цвета» (1993), которую мало кто смог выдержать до конца, и нашумевшего триллера «Научная секция пилотов», получившего приз за режиссуру на фестивале в Анапе, с помпой представленного в Доме кинематографистов и отрецензированного во многих центральных газетах. Впрочем, сегодня гораздо большую славу, чем новый фильм, приносит Андрею И его экзотический и шокирующий имидж. По силе травмирующего воздействия на публику он едва ли не превосходит кинематографические создания молодого постановщика.**

**Первым запомнившимся представлением этого имиджа можно считать телепередачу «Команды-2», посвященную фестивалю в Анапе. Перед телезрителями появился весьма уверенный в себе бритоголовый атлет, покрытый татуировками и закованный в кандалы. Он назвал себя последним богом Маньчжурии и рассказал многомиллионной аудитории о том, как отпилил голову полумертвой собаке...**

**Судя по тому, что с тех пор Андрея И стали чаще приглашать на ТВ, а его имя приобрело некоторую известность, приманка сработала: брутальный имидж нашел своего потребителя и запущен в оборот.**

**За последнее время зрители успели привыкнуть ко многим запредельным приемам в строительстве имиджей. Уже отработаны и криминальные, и сексуальные, и гомосексуальные легенды. Андрей И, как видно, решил несколько обновить сложившийся репертуар своей хладнокровной жестокостью.**

**Что стоит за его диким эпатажем, как соотносится данная имиджевая стратегия с конкретной биографией и взглядами на жизнь? Эти вопросы редакция решила прояснить в разговоре с самим Андреем И. От журнала в локальной пресс-конференции приняли участие: Л.Донец, Н.Зархи, Л.Карахан, Н.Сиривля, Е.Стишова.**

**«Искусство кино».** Создание имиджа сегодня — важнейшая часть карьеры в любой области от политики до кинорежиссуры. Этим занимаются все. Но ваша стратегия — прямо скажем, почти уникальна. Хотелось бы понять, как мало кому известный Андрей Хорошев превратился в кинорежиссера Андрея И, а затем и в последнего бога Маньчжурии? Кстати, И — это псевдоним или ваша родовая фамилия?

**Андрей И.** Родовая, идущая от отца. Хотя мама у меня русская, вся психофизика, вся моя природа сориентирована на Восток. Я восточный человек. По национальности я маньчжур, по религиозной принадлежности — шаманист. Сегодня в Москве я являюсь религиозным главой маньчжурского землячества.

**«ИК».** Это и означает быть богом?

**Андрей И.** Шаманизм, в отличие от многих других распространенных конфессий, дает человеку особую свободу. Бог для шаманистов не где-то далеко, а внутри, в какой-то мере ты сам являешься богом.

**«ИК».** Но вы все-таки не родились богом, а стали им? Интересно, при каких обстоятельствах?

**Андрей И.** Для меня был очень важен момент инициации. После него я ощутил себя совсем по-другому. У маньчжуров того клана, к которому я принадлежу, инициация связана со специальными знаками, которые наносятся на тело. Процедура очень болезненная.

**«ИК».** Это не те цветные татуировки, которые вы демонстрируете публике?

**Андрей И.** Нет. Это совсем другое (*показывает рубцы на животе*). Сначала делают разрезы, потом сдирают болячки, режут снова — так около двух месяцев. Подобных шрамов нет ни у кого в России. Да и на Востоке очень мало. На такое трудно решиться. Тем более будучи уже взрослым. А раньше их делать нельзя, рост может изменить ритуальный рисунок. Я прошел инициацию в тридцать три года.

**«ИК».** Этот возраст, конечно, заставляет вспомнить христианскую историю и, честно говоря, довольно странно выглядит в связке с вашей страстной языческой апологетикой. Но допустим, что внутреннее становление у вас действительно связано с актом инициации — кланы, ритуалы, шрамы. Неужели вы не понимаете, что все это используется средствами массовой информации и, в частности, телевидением как дежурная экзотика для развлечения не очень взыскательной публики? Не смущает ли вас такая откровенная эксплуатация как религиозного лидера?

**Андрей И.** Нет. Здесь нужно быть реалистом. Если это используется, значит так надо. Жизнь есть жизнь. Тут не нужно создавать дополнительных проблем. Что же касается облика... Как видите, я уже не оригинальничаю в одежде. Не надеваю мундир, эполеты с орденами, как раньше...

**«ИК».** То есть стратегия постепенно меняется. Вы оцениваете то впечатление, которое производят на зрителей ваши слова, ваш внешний вид, и осуществляете необходимую коррекцию? Общественная реакция у вас под контролем?

**Андрей И.** Не всегда. Иногда я абсолютно точно выстраиваю линию поведения, разговора. А иногда все развивается само собой.

**«ИК».** А как в том случае, когда вы рассказывали по телевидению пресловутую историю о полумертвой собаке и о том, что отпилили ей голову, кажется, деревянной пилой? Это импровизация или заготовка?

**Андрей И.** Дело не в этом, а в самом вашем вопросе. В том, что надо менять устоявшиеся представления о морали, о запретном. Сегодня принято бояться крови, как огня. Но и в русской традиции, не говорю уже о восточной, охота, скажем, никогда не воспринималась, как зло. Это было достойное развлечение открытых, незакомплексованных людей. Смерть, кровь, убийство — это все не так однозначно. Мучение — другое дело. Мучение человека, животных — это безусловное зло.

**«ИК».** А как же тогда ваша история с собакой?

**Андрей И.** Да нет. Собака была мертвой. И это нужно было для фильма — вот я и пилил. Живую я бы не стал. Сначала убил бы.

**«ИК».** И все-таки зачем вы это рассказали? С расчетом, чтобы шокировать публику?

**Андрей И.** А почему не рассказать? Есть какое-то ханжество в нашем отношении к животным. С каждым вздохом мы спокойно убиваем миллионы бактерий и при этом, каждый вечер поедая курицу, стара-

емся не думать, что ее кто-то убил. Я не понимаю, какая разница?

**«ИК».** То есть факт духовного существования вы как бы исключаете.

**Андрей И.** Нет, не исключаю. Но в повседневной жизни мы люди не духовные. Мы ходим, пахнем, едим. И наше поведение обусловлено отнюдь не духовными вещами. В Чечне никто из вас в последнее время не был? Там все очень вежливые. Встречаются люди на улице: «Здравствуйте!», «Бог в помощь». Улыбаются. У каждого на плече автомат висит, не так посмотришь — застрелит. То же самое, говорят, в Техасе. А в московском автобусе, к примеру, все духовные и безоружные кричат друг на друга с пеной у рта: «Ах, ты сволочь!» А посмотришь — интеллигентный человек вроде...

**«ИК».** Значит, вежливость может быть основана только на силе оружия? А как же, допустим, в Париже — никто ведь не ходит с оружием, как в Чечне, а тоже все вежливые? Просто вам лично, видимо, ближе такой силовой способ установления дипломатических отношений.

**Андрей И.** Я привык надеяться только на себя. Меня с детства учили быть осторожным, осмотрительным, хитрым, но в то же время воспитывали физически развитым, почти по-спартански. Иногда пороли. И когда пришло время сказать: «Я мужчина», — это означало, что я сам отвечаю теперь за свою жизнь и жизнь тех людей, которых веду за собой.

Вчера сажусь в машину и вижу: два парня грабят соседнюю. Ну нельзя же так, чтобы прямо на глазах... Я осторожно закрыл свою машину. Бросился, догнал, повалил... Они стали сопротивляться. Я надел наручники на одного, второй убежал (понял, что со мной лучше не связываться). И я подумал: мне 37 лет, я хоть и спортсмен, но вешу 95 кг. И я смог догнать восемнадцатилетнего парня, который просто ни в чем не способен был мне противостоять. Физически он дряхлый старик, а нравственно — и того хуже. Он стал плакать, просить, чтобы я его отпустил, говорить, что родители за него заплатят... Заметьте: не сам заплатит, а родители... У него огромные слезы текли.

И когда я вижу такое, я особенно благодарен моим родителям, что меня воспитали сильным: отчасти злым, отчасти хищником, но таким, знаете ли, природным хищником, который к злым относится по-злому, а к добрым — по-доброму. Да, я считаю себя вправе устанавливать справедливость по своему усмотрению. Готов ответить, если не прав.

**«ИК».** А наручники у вас всегда с собой?

**Андрей И.** Да, всегда (*показывает пристегнутые к поясу наручники*).

**«ИК».** Но ведь наручники — это символ ограничения свободы другого человека, символ власти над ним.

**Андрей И.** Не спорю, но я просто так привык. Невозможно же быть в абсолютной зависимости от обстоятельств. Да, безусловно, я их ношу, чтобы в какой-то момент наложить руку на человека и сказать: ты у меня во власти.

**«ИК».** А что с тем парнем, которого вы задержали?

**Андрей И.** Отпустил. Взял телефон и отпустил. Буду звонить родителям, чтобы высекли. Я тертый калач, прежде чем отпустить, проверил: правильный телефон или нет.

**«ИК».** То есть вы и проблемами воспитания занимаетесь? Внедряете те методы, которые кажутся вам продуктивными. А как вы вообще относитесь к подрастающему поколению, к детям?

**Андрей И.** С интересом. Я даже являюсь президентом Международного фестиваля детского рисунка в Пушкинских Горах. Уже прошел первый фестиваль. Теперь мы будем проводить его ежегодно. Система такая: съезжаются дети, два-три дня ходят на экскурсии, а потом перегораживается дорога, ведущая к Святогорскому монастырю, и дети ее разрисовывают. Все это снимается на фото, видео. В этом году мы собираемся издать альбом, сделать несколько передач для Российского телевидения. Все это происходит под патронажем УНИСЕФ — детской международной организации ЮНЕСКО.

**«ИК».** Диапазон ваших интересов огромен: от шаманизма до детского рисунка. И везде вы главный: президент, религиозный глава... То есть вы стремитесь стать лидером. А как в кино, которое, собственно, и заставило обратить на вас внимание? В кинематографе вы тоже будете добиваться лидерства?

**Андрей И.** Сейчас в кинематографе очень трудно быть лидером в силу самого способа существования кинематографа. Настолько нелогичным стало финансирование картин, настолько оно не связано ни с мастерством, ни с образованием, ни с талантом, что не надо быть семи пядей во лбу, нужно обладать лишь абсолютной уверенностью в себе, чтобы найти деньги и снимать, что хочется. Состязаться в этой ситуации бессмысленно. Мне интересна борьба: борьба за власть, за приоритетность, за то, чтобы кого-то достойного победить. А тут неизвестно, за что биться и с кем бороться...

С фильмом «Научная секция пилотов» мне не повезло, потому что на картине было слишком много денег. У меня была великолепная группа. Все, что я хотел, можно было осуществить. И с самого начала я затосковал, потому что все слишком правильно. И только когда наша система стала себя проявлять, когда начали срываться съемки, не приезжать краны, я почувствовал: начинается «мое». Приходишь на площадку, а все в растерянности и боятся, что сейчас режиссер будет рвать и метать. В этот момент я начинаю внутри светиться... Мне вообще нравится кино рискованное, малобюджетное, где надо все время что-то придумывать, что-то делать из ничего. Мне близок ленинский метод: разруха, никто ничего не понимает, но все верят тебе абсолютно!

Творческому человеку важно как можно чаще делать в жизни крутые повороты. Я сейчас с легкостью мог бы бросить кино лет на десять, заняться другим делом, уехать из страны, а потом вернуться и все равно взять свое.

**«ИК».** Снова — в кинематографе?

**Андрей И.** Необязательно. К своему кино я не отношусь слишком серьезно. Режиссура для меня скорее хобби, игра.

**«ИК».** Когда-то вы работали и в рекламе? Сохраняете ли вы интерес к этой работе?

**Андрей И.** Рекламой я сейчас не занимаюсь: нет желания, хотя и преподаю в Мастерской рекламного искусства Юрия Грымова. Единственный вид рекламы, который меня сегодня интересует, это политическая реклама. Я бы с удовольствием занялся политическим имиджмейкерством. Мне хотелось бы придумать что-то новое, заставить людей подчиниться определенным установкам.

**«ИК».** А ради чего? Кого вы, если не секрет, предпочли бы в качестве заказчика?

**Андрей И.** Зюганова.

**«ИК».** Вы сочувствуете коммунистам?

**Андрей И.** Нет. Я далек от этого. Зюганов интересен мне как тип. Он крутой, а будет еще круче.

**«ИК».** Только очень уж неаппетитно вытирает платочком раскраневшееся лицо, когда пляшет на потеху публике. Если станете его имиджмейкером, обратите на это внимание: мало подходящее качество для крутого парня. Впрочем, дело, конечно, не в Зюганове и, видимо, не в детях, рисующих на асфальте, и даже не в каннибалах, которыми, по слухам, вы тоже руководите. Вам нравится управлять людьми, еще лучше — массами. При этом, судя по вашим кинофильмам, вы склонны апеллировать к подсознанию, воздействовать на иррациональном, рефлекторном уровне, что в некоторых цивилизованных странах запрещено законом.

**Андрей И.** Вы судите предвзято. Да, я пытаюсь воздействовать на подсознание в обоих моих фильмах, потому что это позволяет строить общение более эффективно. В «Конструкторе красного цвета» очень много формальных элементов, которые вообще не воспринимаются на рациональном уровне. Непонятно, к примеру, игровой это фильм или документальный. Замысел картины в целом очень непрост. Во-первых, использована «Волшебная гора» Томаса Манна, но не сам текст романа, а дописанное мною его продолжение. Плюс к этому мой собственный перевод Евангелия. Плюс тема опытов по созданию биоробота... И все пласты между собой очень основательно увязаны.

**«ИК».** Вы сами перевели Евангелие?

**Андрей И.** Да. С арамейского[1]. Из всех четырех Евангелий я взял только основную событийную канву, выстроил свою вер-

[1] Не совсем понятно, что имеет в виду Андрей И, так как Евангелия, как известно, написаны на древнегреческом языке. — *Прим. ред.*

сию и понял, что же произошло на самом деле.

**«ИК».** И что же произошло?

**Андрей И.** В результате своих исследований я пришел к выводу, что в Евангелии действуют четыре близнеца: Христос, Фома по прозвищу Близнец, Иуда и Варавва — разбойник, которого отпустили вместо Христа.

**«ИК».** И что же, их всех родила Дева Мария?

**Андрей И.** Не совсем. Они происходили из секты ессеев, иначе — «Терапевтов», врачевателей, которые традиционно интересовались тем, что сегодня называется генной инженерией.

**«ИК».** Выходит, христианство — это что-то вроде генной инженерии? Ну а как вы, язычник, относитесь к более ортодоксальным представлениям о христианстве?

**Андрей И.** В рамках нашего достаточно интеллигентного разговора я пока не заострял свою позицию. Но, честно говоря, я экстремист. И если быть совершенно откровенным, то православие, к примеру, не только не люблю, но ненавижу. Я считаю его абсолютно вредным для России, для русского народа. Вся эта культовая изощренность: белое духовенство, черное духовенство — я этого не понимаю. Должно быть какое-то определенное, по гамбургскому счету, отношение к жизни. И потом: сколько веков православия, а сколько — до православия? Еще не известно, что важнее для русской культуры — православие или язычество. Да что останется от русского православия, если вычеркнуть из него язычество? Ничего не останется!

**«ИК».** С русской культурой у вас тоже все не слава Богу?

**Андрей И.** Я просто не могу в нее включиться, поскольку воспитан на другом. Это не «мое».

**«ИК».** Позвольте и нам, наконец, заострить позицию: ведь понять, что собственно «ваше», кроме «крутых поворотов», пока трудно. Можно, скажем, предположить, что вы собираетесь зомбировать население России, обратить его в язычество, а в качестве главного кумира насадить Зюганова. Неплохая перспектива! Кстати, не являетесь ли вы практикующим шаманом?

**Андрей И.** Могу вас успокоить: транс, медитацию я использую только как спортсмен, во время тренировок. Я являюсь главой особой, закрытой школы каратэ. А для работы с массами медитация не подходит. Тут нужны другие методы. Мне повезло, после окончания Московского авиационного института (это мое первое образование) я какое-то время занимался психотроникой. И для меня было откровением, когда мои детские мистические ощущения получили объяснение на уровне математических структур. Но психотронные генераторы — это все ерунда. Есть и более тонкие вещи, которые влияют на подсознание.

**«ИК».** В таком случае не является ли ваш новый фильм «Научная секция пилотов» испытанием этих «более тонких вещей»?

**Андрей И.** Да. Этот фильм связан с моими непосредственными интересами и, в частности, с принципами антитеррора. В свое время я даже работал в этой области и сейчас продолжаю иногда консультировать определенные структуры. Кстати говоря, в будущем думаю снова заняться именно антитеррором, потому что у нас, к сожалению, все это находится на пещерном уровне. Достаточно вспомнить события в Минеральных Водах или в Буденновске. Американские принципы антитеррора в корне отличаются от наших. У них существует специальная «шестая бригада», которая разрабатывает методику антитеррора. Там в случае захвата заложников все действия по их освобождению подчиняются одному человеку — модулятору. Вокруг него сразу возникает система проводов, телефонов, радиосвязи. Он, и только он, ведет переговоры с террористами, принимает решения, а все вокруг работают «под него». Как правило, в результате такой работы отпускаются все заложники.

**«ИК».** А то, что местом действия в фильме избрано метро, это тоже не случайно?

**Андрей И.** Я изучал ситуацию в метро и выяснил, что оно в принципе не рассчитано на противодействие террору. Для меня загадка, как оно до сих пор функционирует. Метро сегодня настолько саморазрушающийся организм, что если даже ничего не делать, может возникнуть катастрофическая ситуация.

И дальше я придумал формальную схему, когда один человек, все рассчитав, может устроить террористический акт. Используя элементарные технические средства, постоянно живя внутри тоннелей и минимально зная систему функционирования этого организма, можно абсолютно его парализовать.

Сценарий был написан три года назад, еще до событий с Аум-Синрикё и инцидентов в московском метро. Когда же мои прогнозы подтвердились, я понял, что схема срабатывает и что я двигался в правильном направлении. Мне стало совсем интересно.

**«ИК».** Простите, а кем все-таки вы себя-то мыслите в ситуации террора: борцом с террористами или организатором террористических акций?

**Андрей И.** Мне в принципе интересна борьба. Маленькому мальчику, который живет во мне, на самом деле интересно, когда погибает много людей. Вплоть до того, я уж буду действительно откровенен, что мне кажется: необходимо периодически убивать людей и чем больше, тем лучше. Тем скорее будет происходить обновление и появятся новые люди, которые будут добрее и совершеннее.

**«ИК».** Так вот это все к чему. Опять суровая сказочка про плохие средства и хорошие цели. А справедливость, значит, будут по своему усмотрению устанавливать «природные хищники», к которым вы относите себя?

**Андрей И.** Да. И мир, к счастью, развивается по этому закону. И войны не прекращаются. Я хочу даже сделать такой фильм — своеобразный гимн войне. И я абсолютно искренне говорю, хотя вы сочтете меня монстром: мне жалко, что Сталин так мало расстрелял, мне жалко, что так быстро закончилась вторая мировая война...

Но вот в той войне, которую террористы ведут против обычных безоружных людей, я, конечно, не на стороне террористов. Они мне не нравятся. Это подонки. И то, что они побеждают, мне не нравится. Я не люблю победителей, я сам люблю побеждать. Мне интересно быть на стороне слабых и вдруг оказаться победителем.

**«ИК».** Из того, что вы говорите, следует, что Аум-Синрикё и прочие террористы — это просто мелкие хулиганы. А вы более склонны работать с большими людскими массами — как Сталин или Гитлер?

**Андрей И.** Да. Дурацкие вылазки только дискредитируют идею.

Иногда, когда засыпаю, даже придумываю какие-то новые типы лагерей, спецкрематориев. Но это не значит, конечно, что я собираюсь этим непосредственно заниматься. Говоря об этом, я пытаюсь спровоцировать ситуацию внутри нашего разговора.

**«ИК».** Для чего?

**Андрей И.** Ни для чего. Мне интересно сказать это и посмотреть вам в глаза.

**«ИК».** Тогда позвольте посмотреть и вам в глаза, задав один единственно возможный, после того как вы не на шутку разоткровенничались, вопрос: какого типа «терминатором» вы себя-то мыслите? Ведь история знает и тех, что посылали на смерть миллионы обезличенно, но были и такие, как Берия, например, которые любили лично лишить человека жизни.

**Андрей И.** Понятен ваш вопрос. Мне кажется, есть категория вопросов, на которые можно не отвечать. Поскольку эта дилемма, если уж она возникла в сознании, гораздо важнее, чем то или иное ее разрешение. Мне кажется, что это не только не тема для журналистского обсуждения, но и вообще не тема для обсуждения.

**Андрею И показалось уместным закончить разговор именно так, патетически превратившись из испытуемого в испытующего, из уязвимого в уязвляющего, из обличаемого в обличителя, или — по его собственной формуле — из слабого в победителя. Нам этот финал тоже показался оптимальным как самообнаружение излюбленного приема, метода, которому привержен И. К тому же вопросов действительно не было: Андрей И и так сказал больше чем достаточно.**

**Однако мы сочли себя вправе и даже посчитали своим долгом перед читателями снабдить состоявшийся в редакции разговор коротким заключением.**

**Дело в том, что мы ошиблись, когда готовились встретить чистого провокатора-постмодерниста и пытались сработать на выявление дискурсивного сознания, в котором что детский рисунок, что канниба-**

лизм — без разницы, лишь бы с игривой агрессией настаивать на своем, добиваясь саморепрезентации и самопродвижения любой ценой[2].

Воплощения Андрея И не распадаются на автономные имиджи-маски, которые можно менять (чем чаще, тем лучше), запутывая следы. Во всех его заявлениях чувствуется не центробежное, а скорее, центростремительное движение и цельность натуры. Когда Андрей И говорит о крематориях как лучшем средстве для улучшения человеческой породы, это совсем не похоже на эсэсовский карнавал такого, скажем, признанного мастера современных перевоплощений, как Дэвид Боуи. В словах Андрея И есть та доля серьезности, которая идет отнюдь не от актерства, а от нешуточной воли к власти. Он конструктор, а не де-конструктор, и нынешние эпатажные правила, похоже, приняты им по необходимости, а может быть, оперетточные выходки даже досаждают его оперному темпераменту.

«Что-то слышится родное» в самой избыточности имиджевой стратегии Андрея И. Он выступает и как глава маньчжурского землячества, и как последний бог, и как мастер закрытой школы каратэ, и как элитарный художник, работающий в интертекстуальном пространстве, он и куратор детского фестиваля, и борец с терроризмом, и специалист по психотронике, и проч. и проч. Невольно предполагаешь, что прототипом, с которого наш герой пытается «делать жизнь», служит не кто иной, как «Вождь и Учитель, Отец народов, Корифей всех наук (включая языкознание), Лучший друг детей и физкультурников» и т.д. и т.п. Сквозь все постмодернистские навороты проступает неистребимо советское, тоталитарное сознание, травмированное утратой Великой Идеи и пытающееся, в порядке гиперкомпенсации, миметически отождествиться с образом тирана. Об этом свидетельствует и повышенная маскулинность образа, скрывающая подростковые комплексы: демонстрация шрамов, татуировок, наручников; и знакомое до боли отрицание гуманистических предрассудков; и безастенчивый языческий культ силы, а также права, основанного на силе... Ведь все это безумно далеко от установок западного да и нашего доморощенного постмодернизма, культивирующего права меньшинств и всякой прочей аномальности.

Макабрический имидж Андрея И, возможно, даже и устроит кого-то из любителей острых игровых ощущений. Но для нас куда более естественной реакцией на данную «стратегию» оказалась глубокая тоска: ничего не изменилось — та же страна, те же предрассудки, и по-прежнему, кто «круче всех» — тот и прав... Что же удивляться, когда художник, желающий стать модным и рвущийся к славе, начинает свою карьеру играми с огнем тоталитарных мифов? Но не слишком ли это для общества, и так густо населенного потенциальными и актуальными «беспредельщиками»?

*Материал подготовила Наталья Сиривля*

[2] Подробнее об этом см. в публикациях «ИК» по современному изобразительному искусству и, в частности, у В.Левашова («ИК», № 9, с. 171): «Сегодня художник не тот, кто пишет картину, а тот, кто представляет картину публике как свою или представляет что угодно как знак своей идентичности. Он создает репрезентативный объект, позволяющий ему самому быть опознанным и по этой причине включенным в систему социальной коммуникации».

ЛЕОНИД АЛЕКСАНДРОВСКИЙ

# Точки над И

**«НАУЧНАЯ СЕКЦИЯ ПИЛОТОВ»**
**АВТОР СЦЕНАРИЯ И РЕЖИССЕР** Андрей И
**ОПЕРАТОР** И.Клебанов
**ХУДОЖНИКИ** В.Петров, В.Гудилин, С.Гудилин
**КОМПОЗИТОР** С.Курёхин
**ЗВУКООПЕРАТОР** Н.Боярский
**В РОЛЯХ:** М.Цареградская, В.Павлов, Л.Федосеева-Шукшина, А.Крупнов, А.Семкина, А.Хван
**Студия «Ритм» ассоциации «Мосфильм», ООО «Импеданс»**
**Россия**
**1996**

Imagine, как завещал Джон Леннон, imagine all the people массовой культуры, собравшихся в один переплет, под суперобложку некоего мифически соблазнительного фолианта. Откроем эту энциклопедию современного масскульта, организованную по борхесовской модели.

Как сказал некто авторитетный, с изобретением ручной 16-*мм* камеры кинематограф получил возможность писать буквы, а не слова и предложения, которыми он громоздко высказывался в сумрачный «до-авторский» период своего младенчества. Что нас заинтересует в открытом нами томе, это первые буквы, написанные кинематографом, которые, не до конца еще освободившись от семантического давления «языка слов» и не вполне став элементарными частицами, являют собой замечательную конвергенцию — слово-буква.

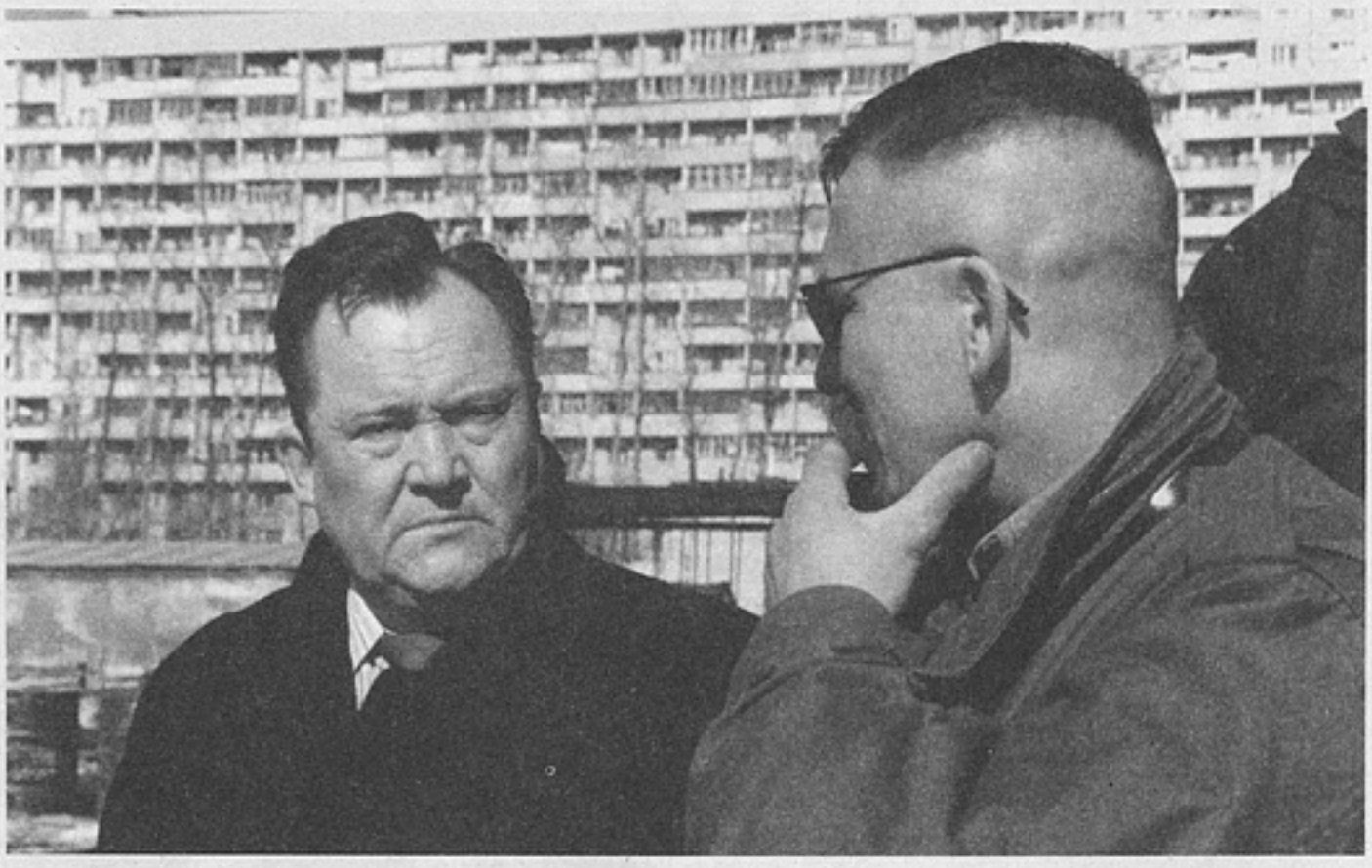
Каталог открывается жутко-печатной А, которую Ленница вместе со всем убийственно-циклическим алфавитом позаимствовал у Ионеско и поселил в звенящую от пустоты комнату, к сходящему с ума от загадочного присутствия букв человечку, против своего желания сползшему со страниц Герберта Маркузе. Что тут еще у нас в книжке: зловещее М, оно же M for Murder, история О, «О» Вознесенского, Q — нестареющий изобретатель взрывающихся игрушек из арсенала 007, W эвкалиптов у Стэнли Креймера в «Безумном мире», це-

Марьяна Цареградская в фильме Андрея И «Научная секция пилотов»

лый выводок мистеров X, а также господин Z, материализованный Олегом Янковским в фильме Илдико Энеди «Мой XX век» (тоже — сдвоенное X). Плюс ранние короткометражки Гринуэя и его же «Отсчет утопленников»: сплошные A for an Apple, B for a Boat, C for a Cat и пр.

В нашем каталоге букву И олицетворяет Андрей И, или, по Гринуэю, «И for иероглиф». Как безусловному маньчжурскому божеству, ему, конечно, необходимо иметь свой собственный иероглиф. Тем непонятнее, почему в своем последнем шедевре «Научная секция пилотов» он передоверяет начертание иероглифического текста режиссеру Хвану, что тот с видимым наслаждением и проделывает тонким пером на нежном папирусе женского тела. (И хотя подобными вещами уже занимались незабвенные Тацуя Фудзи и Эйко Мацуда в одном фильме, опять на поверхности текста показывается Гринуэй, ведь рисование иероглифов на женском теле составляет идею его последнего, тоже 1996 года, фильма Pillow Book. Воистину, идеи порхают в интертекстуальном безвоздушном пространстве.)

Вообще иероглиф может функционировать и как слово, и как буква, являясь некоей медиативной ступенью в развитии идеи алфавита. Так, автор этой заметки бывал в Стране Восходящего Солнца, в память о чем гостеприимные хозяева выдали ему самурайскую грамоту, где его имя было аккуратно выписано иероглифами (на папирусе!). Сомневаюсь, что для лексических единиц «Александровский Леонид» в японском есть соответствующие иероглифы. Но, видимо, для «Андрей И» в маньчжурском таковые имеются. Как поет группа «Пикник»: «Ведь имя мое — иероглиф...» Симптоматично, что эта песня попала в саундтрек фильма, откуда, как нам кажется, А.И (как мы, не очень-то и сокращая, позволим себе обозначать нашего персонажа) во многом позаимствовал атмосферу и все ее разнообразные сюжетно-смысловые осадки для своего шедевра. Речь идет об очаровательном постпанковском интеллектуальном триллере Ивана Охлобыстина «Арбитр», совместившем ироничное воспевание милицейской поэтики, публичное произнесение шизофренически псевдофилософских сентенций и тему мистической маниакальности главного злодея. Все это плавно перейдет и в рассматриваемый шедевр. (Продолжая отступать от темы в сторону формалистических изысканий, можно упомянуть, что по сценарию Роскошно-Чужого Вани делает сейчас кино экс-фронтмен некогда существовавшей группы «Бригада С». «С for Сукачев», разумеется.) Поэтому непонятно, почему иероглифы рисует Хван, а сам автор в это время поедает вареное мясо в компании неаппетитных крыс, мечущихся в



Виктор Павлов и Андрей И в фильме Андрея И «Научная секция пилотов»

клетках (не знаю, смотрел ли автор другой шедевр — JFK Стоуна, там тоже крыски метались в клетках у Джо Пеши. У Джо Пеши были смешные брови, а у А.И — красивые усы. Но это не важно). Видимо, потому, что кинематографически иероглифическое мышление, по Эйзенштейну, А.И не свойственно.

Напомним, что изобразительным иероглифом С.М. называл синтетический образ, образуемый наложением двух других составляющих киноязыка (будь то пресловутый звукозрительный контрапункт или элементарная двойная экспозиция). В этом смысле симфония андерграунда большого города, созданная А.И, организована более примитивно — как слоеный пирог параллельно непересекающихся уровней фильма. Тем не менее, используя образ разветвленных подземных коммуникаций как формообразующий конструкт композиции фильма, наш автор достигает некоей ступени совершенства. «Научная секция пилотов» — это как бы развернутое исследование всех ситуаций, связанных с клаустрофобическим пребыванием массы человеческих индивидов в черных тоннелях подземки (московской, в данном случае).

Где-то на одном из параллельных уровней построения шедевра затерялся жанр фильма — псевдофилософский интеллектуальный триллер в стиле «Молчания ягнят» и «Семи», погруженный на этот раз в один из самых разработанных пространственных мифов постмодернистского кино — подземный ад метро. Именно в нем безвылазно обитает отстраненно-кислотная тусовка «Подземки» Бессона, в переходах от одной станции к другой обезумевший Дени Лаван жжет огромные портреты Жюльетт Бинош у Каракса в «Любовниках с Понт-Нёф», а до смерти испуганную свидетельницу виртуально зафиксированного убийства преследуют полицейские недалекого будущего в «Странных днях» Кэтрин Бигелоу. Что касается виртуальности, то развитие действия в фильме подчиняется принципам некоего виртуализма, ибо автор-демиург держит в руках и проговаривает как бы разнообразные/вероятные возможности развертывания сюжетных линий в ту или иную сторону. Исследуя психосоциальные измерения андерграунда, А.И, однако, встает больше на сторону Терри Гиллиама и славного макабрического дуэта Жене — Каро, чем на сторону крайне популярного сегодня Кустурицы, интерпретирующего метафору андерграунда в ключе парадоксального буквализма. Именно от Гиллиама у нашего автора то мистическое ощущение безличной кафкианской системы (подземных инфернальных коммуникаций), которая и является истинным имперсональным убийцей.

А.И проделал с мифологией метро то же, что Ларс фон Триер с больницей в телесериале «Королевство», превратив замкнутую коммуникационную среду в безлично-терминальную систему смерти и решив эту задачу через визуальное столкновение противоположных фактур — податливой мягкости плоти и механической резкости рельсов, поездов, тоннелей. Фон Триер, кроме того, снял свою «Европу». Удалось ли А.И снять свою «Россию»? Вопрос, остающийся открытым в своей риторичности, поможет разрешить другой вопрос: кто снимал? Задействовав оператора И.Клебанова, мэтра отечественной телевизионной эстетики шпионских и милицейских сериалов, А.И продемонстрировал уникальный в нашем кино пример типично постмодернистского использования операторского стиля. В этом же духе режиссер попытался проэксплуатировать имиджи Виктора Павлова и Лидии Федосеевой-Шукшиной, но результат оказался смазанным на фоне эффекта «остраненного» перформанса, разыгранного ведущими характерными актерами нашего кино под руководством Бориса Бланка в новой версии брехтовской «Карьеры Артуро Уи» (ономастическое родство с нашим персонажем очевидно), тоже снятой целиком в андерграундных коммуникациях (Театра Российской Армии). Эти фильмы объединяет и то, что во многом они откровенно дизайнерские проекты. Присутствие же Игоря Клебанова, снявшего «Петровку, 38» и «ТАСС уполномочен заявить...», объяснимо, если продолжить образную параллель «кинематограф — это поезд» и сказать, что «телевидение — это поезд метро», стремительное движение — кинетика, заключенная в кишку тоннеля, как широкоформатный фильм, втиснутый в четырехугольник телеэкрана. Ко всем этим структурным элементам фильма можно добавить близкую к кичу глянцевую визуальность; псевдофилософический, à la все тот же Гринуэй, закадровый текст; достаточно изысканные трансформации цвета, допустим, красного, переходящего от помады через мигающий красный подземного светофора к густоте капающей крови; присутствие самого автора в небольшой роли, подобной не хичкоковским камео, а ролям, сыгранным в своих фильмах Фасбиндером, Линчем или Тарантино: автор как бы присутствует среди своих персонажей, становясь марионеткой в собственных руках; а также своеобразные слоганы компьютерно-виртуальной кодификации происходящего, одновременно членящие и типологизирующие сюжет (примеры: «Искажение поля», «Действие», «Ложный вызов», «Признак», «Нарушение ориентации», «Имитация игры», «Двойной тест», «Вспышка», «Ступенчатый сброс» и напоминающие о Тарантино «Вирусные агрессии»).

Важно то, что все эти разнообразные уровни многослойного текста абстрактно накладываются друг на друга, словно пути-коммуникации, а не сплавлены в нерасчленимое постмодернистское целое, как у тех же фон Триера или Тарантино, у которых каждая деталь построения сценария или фильма несет на себе груз нескольких функций, цепляясь разными гранями за многогранность подобных себе элементов. Вспомните тот же поезд у фон Триера в «Европе» и весь клубок бесчисленных коннотаций этого образа в пределах фильма.

Под занавес мы займемся излюбленным делом интеллектуалов последнего десятилетия, то есть цитированием Бодрийара по делу или просто так. Но мы процитируем его хитро, процитируем Бодрийара цитирующего. Цитирующего Жильбера Симондона в своей книге «Система вещей» (1968): «Современный мотор конкретен, прежде же он был абстрактен. В современном моторе каждая сколько-нибудь важная деталь так тесно связана с другими, что она сама уже не может быть другой. В старом же моторе та или иная деталь участвует лишь в определенный момент, а дальше уже как бы не воздействует на другие детали; части мотора подобны работникам, сменяющим друг друга в одном и том же трудовом процессе, но незнакомым между собой».

Именно так, подобно архаичным моторам, функционирует шедевр Андрея И. Странно, но никто не обращает внимание на то, что моторы движут не только поездами метро. Например, трамвай А, автобус К или троллейбус Б еще ждут своих режиссеров. И, может, в сравнении с их шедеврами нам легче будет расставить последние точки над И.

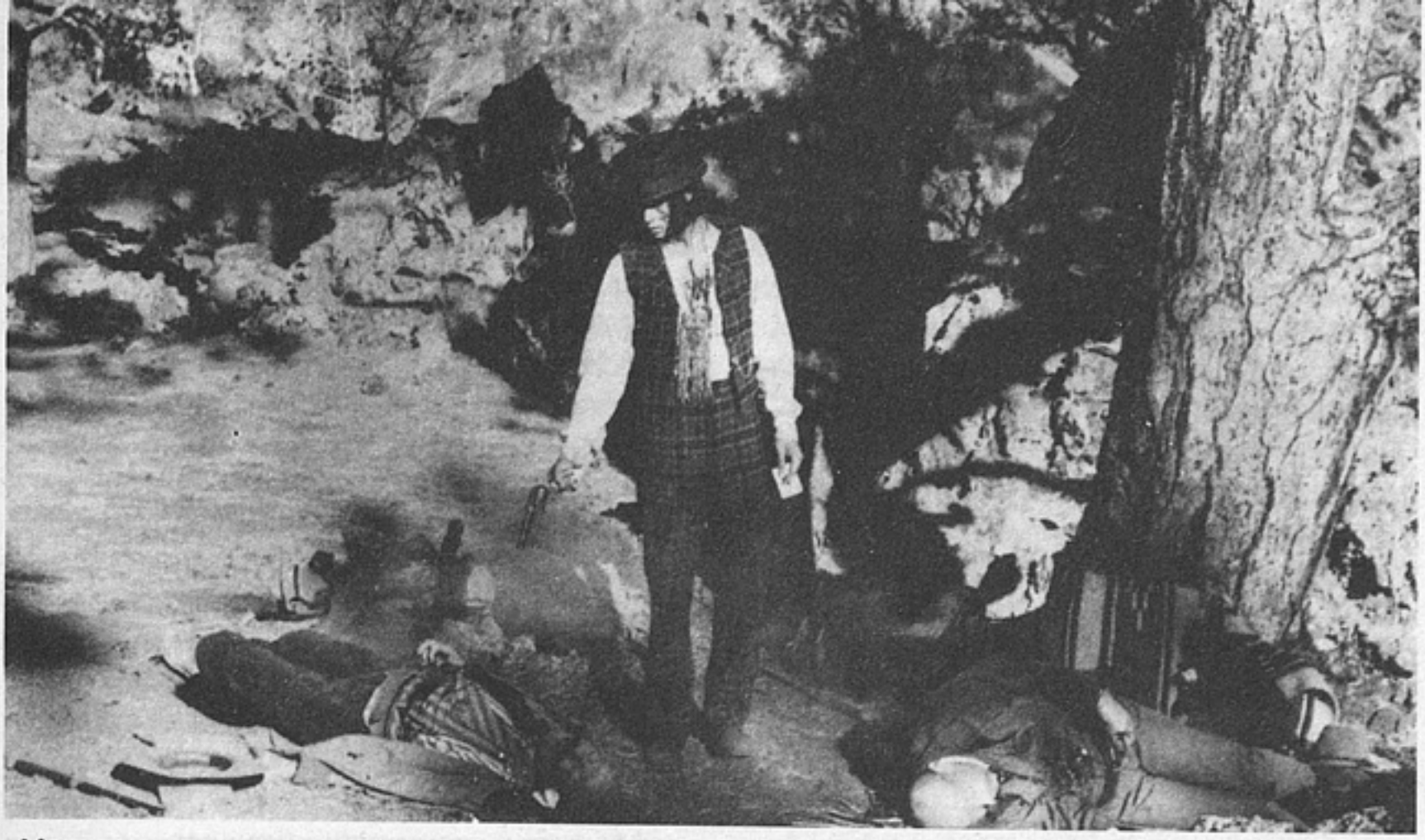
**«Мертвец» Джима Джармуша оказался картиной, неисчерпаемой для толкований. Европейский «Феликс» за лучший неевропейский фильм — официальное признание критической элиты — подтвердил, что его «культовая» репутация вполне обоснованна. Поэтому «Искусство кино», вопреки традиции, после «Премьеры «ИК» в №1 продолжает разговор об этой работе.**

СЕРГЕЙ КУЗНЕЦОВ

# «Это конец, мой единственный друг»[1]

«Мертвец». Никто — Гэри Фармер, Уильям Блейк — Джонни Депп

[1] This is the end, my only friend — строчка из песни Джима Моррисона The End. Как известно, этой песней открывается «Апокалипсис сегодня» Копполы.



«Мертвец»

После прохладного приема «Мертвеца» в Канне-95 казалось, что Джармуш сглазил свой фильм эпиграфом из Анри Мишо, предостерегавшим от путешествий с мертвецом. Более того, спустя год, когда сокращенный на двадцать минут фильм вышел в американский прокат, он был довольно прохладно встречен публикой и критикой. Воздаяние наступило осенью 1996 года, когда «Мертвец» получил «Феликс» как лучший неевропейский фильм. Но еще до этого субботним вечером — в самый прайм-тайм — состоялась его российская телепремьера на Первом канале. Мне думается, что эта лента была выбрана ОРТ не только для того, чтобы подтвердить заявку на интеллектуальный кинопоказ: «Мертвец», как никакой другой фильм Джармуша, имеет шанс стать в России культовым фильмом.

Во многом культовый статус картин Джармуша предопределен теми людьми, которых он постоянно привлекает к своим проектам. Джон Лурье и Том Уэйтс писали музыку к его фильмам и кроме того сыграли на пару в «Побежден по закону» («Свои в доску», Down by Law) и по отдельности в «Вечном отпуске», «Более странно, чем рай» (Лурье) и «Кофе и сигареты-II» (Уэйтс). Если добавить к ним Игги Попа («Кофе и сигареты-II»), Дж. Хоукинса и Джо Страммера («Таинственный поезд»), то получится весьма представительный список. «Мертвеца» сопровождает музыка Нила Янга, а к культовому Игги Попу добавлен легендарный Роберт Митчем (старейший голливудский актер, записавший также несколько альбомов и сыгравший старшего Дикинсона). Интереснее, однако, то, что еще несколько культовых фигур остаются как бы за кадром, тем не менее незримо присутствуя в фильме.

Первый, разумеется, Уильям Блейк. Блестящим ходом Джармуша было снять о нем фильм, который при этом вовсе не был бы биографическим. Дело в том, что, как всякий духовидец (да к тому же поэт и художник), он вот уже двести с лишним лет вызывает восхищение у своих не особо многочисленных, но верных поклонников, благодаря которым некоторые строчки Блейка известны даже тем, кто никогда не открывал его книг. Такова знаменитая фраза из «Пословиц Ада» — «Если бы врата восприятия были расчищены, все сущее предстало бы человеку как оно есть: бесконечным», — которая дала название книге Хаксли «Врата восприятия» (The Doors of Perception). Эта книга, рассказывающая об опытах автора с мескалином — галлю-

циногеном, содержащимся в пейоте, — наряду с «Искусственным раем» Бодлера и «Исповедью англичанина, употребляющего опиум» Де Куинси — стала настольной для участников психоделической революции. В частности, название рок-группы The Doors восходит к той же фразе — впрочем, скорее, напрямую, чем через посредство Хаксли.

Основатель The Doors Джим Моррисон — вторая культовая фигура, неявно присутствующая в фильме. Речь идет не только о связи Моррисона и Блейка или увлечении лидера The Doors шаманизмом, но и о том, что главная блейковская цитата фильма является также цитатой из песни Моррисона End of the Night:

Realms of bliss, realms of light
Some are born to sweet delight
Some are born to sweet delight
Some are born to the endless night
End of the night, end of the night
End of the night, end of the night[2].

Незримое присутствие Моррисона в фильме усиливается за счет того, что несколько актеров, играющих в «Мертвеце», ранее сыграли в фильме Оливера Стоуна «Двери» (The Doors). Я имею в виду Майкла Уинкотта (самого разговорчивого из трех убийц) и Криспина Гловера, сыгравшего кочегара в прологе фильма Джармуша, а у Стоуна — Энди Уорхола. Ниже я еще коснусь того, почему кочегар является одной из ключевых фигур фильма, сейчас же замечу, что Энди Уорхола, возможно, следует считать третьей культовой фигурой, незримо присутствующей в фильме: Джед Харрис (один из трех бродяг-зверобоев) сыграл Уорхола в «Я стреляла в Энди Уорхола»[3].

И наконец, четвертой, наиболее спорной культовой фигурой, которая чудится мне в «Мертвеце», является Амброз Бирс, еще один классик мистической (эзотерической? духовидческой?) литературы. Его «Словарь Сатаны», очевидно, рифмуется с «Пословицами Ада», а к хрестоматийному «Случаю на мосту через Совиный ручей» я еще вернусь. Немаловажно также то, что реального Бирса постигла судьба, чем-то схожая с судьбой джармушевского Блейка — он отправился на Запад (точнее, в Мексику), где и исчез без следа.

Этот список, который при желании может быть расширен (например, Карлосом Кастанедой) или оспорен, понадобился мне для того, чтобы очертить границы той культурной традиции, которой Джармуш следует в своем фильме. Несколько огрубляя, можно сказать, что это мистическая традиция, утверждающая существование различных миров и/или иллюзорность нашего мира и исследующая способы проникновения за грань обыденности. Также это традиция психоделическая и наркотическая, что подтверждает подбор актеров: от Роберта Митчема, который отсидел за курение марихуаны еще в 1949 (!) году, до Игги Попа, любимца джанки-восьмидесятников[4]. И наконец, это в достаточной степени антихристианская[5] традиция, где зачастую ад вызывает больше

---

[2] Миры блаженства, миры света
Кто-то рожден для сладостных восторгов
Кто-то рожден для сладостных восторгов
Кто-то обречен на бесконечную ночь
Конец ночи, конец ночи
Конец ночи, конец ночи. (*Подстрочный перевод ред.*)

[3] Впрочем, влияние, оказанное Уорхолом на нью-йоркскую богемную тусовку (и все поп-искусство конца века), столь велико, что следы его присутствия можно обнаружить где угодно. Между тем, Уорхол-как-персонаж появлялся на киноэкране всего четыре раза: кроме двух упомянутых, в эпизоде в «Смерть ей к лицу», а также в «Баскиа», потому так велик соблазн сказать, что два из четырех — хорошее попадание. Замечу, что Дэвид Боуи, сыгравший Уорхола в «Баскиа», был одно время близким другом Игги Попа и, видимо, тоже вполне мог бы появиться в «Мертвеце» (возможно, этого не случилось потому, что считается, что Боуи всегда играет самого себя).

[4] Добавим к этому участие Криспина Гловера и Джона Харта в «И девушки-ковбои иногда грустят» Гаса Ван Сэнта — фильме, где пейот выступает как лекарство от всех бед. Напомним также эпизод «Мертвеца», когда Никто ест пейот перед тем, как оставить Уильяма Блейка одного в лесу.

[5] Точнее «антицерковная», или «еретическая»: как известно, у Блейка была своя версия истории Христа, которого он считал одновременно воплощением Сатаны и Бога.

симпатий — или по крайней мере больший интерес, — чем рай.

Разумеется, все вышеперечисленное характерно для наследия 60-х, но для нас важно, что из этого — довольно разнообразного — наследия Джармуш выбирает духовный поиск и наркотики как средство мистического прорыва и отбрасывает свободную любовь и социальный протест.

Фильм открывается сценой, когда Уильям Блейк (Джонни Депп) едет в поезде в Город машин работать счетоводом на заводе Джона Дикинсона. Вид Блейка, читающего журнал, раскладывающего пасьянс и просто дремлющего, чередуется с характерными джармушевскими черными перебивками, стучащими колесами и пустынными пейзажами. Потом мы видим кочегара (Криспин Гловер), бросающего уголь в топку. Поезд въезжает в тоннель и выезжает наружу. Кочегар берет в руки брикеты угля. Блейк смотрит в окно. Раскрывается дверца топки — там бушует пламя, — кочегар проходит по вагону, садится напротив Блейка и говорит (это первая фраза фильма):

— Взгляни в окно. Разве это не напоминает тебе твое путешествие в лодке, когда ночью ты лежал на спине и вода в твоей голове была подобна окружающему ландшафту?

И дальше, после разговора о родителях и невесте, продолжает:

— Но это не объясняет, зачем ты проделал весь этот путь. Ведь это путь в ад[6].

Символика этого эпизода очевидна до банальности: тоннель — символ перехода по Грофу, Моуди и другим авторам; поезд, едущий в ад; чумазый кочегар, выходящий из кочегарки, словно его — ада — полномочный представитель, да вдобавок недвусмысленное предупреждение: «Ты там только могилу себе найдешь». Однако весь этот набор оставался бы общим местом вестерна (типа «Бледного всадника» Иствуда), если бы не особое отношение исторического Блейка к аду, который он считал, в частности, символом созидательного и творческого начала. Тем самым любой поэт (Мильтон и сам Блейк) принадлежит «партии ада» (этим же объясняется то, что ближе к концу фильма Блейк с удовлетворением говорит, спуская курок, что уже обречен на ад).

Интересно также, что первая же фраза фильма описывает его финал — изображение Уильяма Блейка, лежащего на спине в лодке и пересекающего бескрайний, как ночь, океан.

Итак, версия номер один: Уильям Блейк умер до начала фильма, и его путешествие по Дальнему Западу — только одна из частей загробного пути, как бы остров между двумя плаваниями в океане. В этой версии журнал, который он читает в поезде, выступает своеобразной «Книгой мертвых», описывающей маршрут души после смерти[7]. В своем путешествии герой все время слышит стихи Блейка[8] и даже встречает его героев, таких как девушка Тэль из Города машин (это же имя носит одна из эмблематических фигур поэзии Блейка: символ Невинности, страшащейся опыта[9]).

Возможны несколько вариантов этой версии. Так, герой фильма может быть (как, собственно, и считает Никто) духом Блейка-поэта, забывшего после смерти свои стихи. Тогда, после путешествия «по мосту, сделанному из воды», он может в следующем перерождении стать Хаксли, Моррисоном или Уорхолом.

---

[6] «У меня здесь есть работа», — отвечает Блейк, и через несколько минут Дикинсон-старший скажет ему: «Единственная работа, которую получишь, — это выращивать ромашки из соснового ящика» (то есть «сыграть в сосновый ящик»), — словно аукаясь со словами кочегара: «Ты здесь только могилу себе найдешь».

[7] Журналы, подобные тому, который читает Блейк, были во многом заполнены рассказами о Дальнем Западе — прообразами вестернов. Рассказы эти, разумеется, весьма отдаленно соотносятся с миром «Мертвеца», так что данная «Книга мертвых» оказывается фальшивой.

[8] Судя по всему, Никто (Гэри Фармер) постоянно цитирует Блейка. Русский перевод фильма и мое недостаточное знакомство с поэзией великого духовидца не позволяют привести много примеров: могу указать только, что фраза «Пора запахивать кости мертвеца», очевидно, восходит ко второй из «Пословиц Ада»: «Прокладывай путь и веди борозду над костями мертвых».

[9] «Книга Тэль» начинается беседой Тэль с цветами (вспомним бумажные цветы героини фильма) и завершается ее сошествием в царство мертвых.

Согласно второму варианту, герою еще только предстоит родиться Блейком: порядок инкарнаций не обязан совпадать с хронологическим. Тогда стихи «реального» Блейка лишь пересказ стихов, прочитанных ему индейцем Никто до рождения и вообще отражение его дородового опыта.

В версии номер два Уильям Блейк получает еще десять минут экранной «жизни» и гибнет от пули Дикинсона-младшего. Все, что мы видим дальше, — его предсмертные или, если угодно, посмертные виде́ния, наподобие описанных в вышеупомянутом классическом рассказе Бирса.

В версии номер три совершенно не важно, когда Блейк умер: он считается мертвецом, поскольку на протяжении фильма проходит инициацию, а всякий участник инициации признается умирающим и воскресающим для новой жизни.

Большинство американских кинокритиков, судя по всему, приняли версию номер четыре: Блейк умирает в самом конце фильма, а все странности происходящего объясняются тем, что Джармуш не умеет снимать вестерны.

Между тем Джармуш только обнажает инициационную схему, лежащую в основе классической истории о желторотом юнце, попавшем на Дальний Запад, узнавшем там, что почем, и ознаменовавшем хэппи энд своим превращением в настоящего мужчину (в этом смысле «Мертвец» — пара к «Эль Марьячи» Роберта Родригеса). Правда, на этот раз, чтобы научиться стрелять (символ успешной инициации в вестерне), ему приходится долго поститься, расстаться с очками и провести ночь в лесу, наполненном духами.

Впрочем, по Джармушу, пройти инициацию означает нечто большее, чем научиться стрелять без промаха. С самой первой встречи Никто готовит Блейка к путешествию в другой мир: не случайно он каждый раз так злится, когда тот говорит, что раз он не курит, то у него нет табака. Не важно, курил ли умерший, — в его лодку следует положить плетенку табака, таково правило.

Однако принадлежность Никто к миру живых тоже под сомнением: не зря он рассказывает, что после удара ружьем душа покинула его тело, а потом не менее странную историю о том, как в Англии готовился к побегу, читая Блейка. Зрителю предоставляется возможность самостоятельно отгадать, какие рецепты на тему побега можно почерпнуть у Блейка[10]. Поэтому Никто и живет один: он скорее дух умершего, чем великий шаман. Теперь он ведет Блейка той же дорогой, по которой в свое время прошел сам, — недаром кадры с сожженной индейской деревней, первый раз возникающие во время его рассказа о возвращении из Англии, повторяются во время путешествия вниз по реке. (На всякий случай отмечу, что индейское святилище, в которое он привозит Блейка, не имеет ничего общего с индейской культурой.)

Другой мотив, связанный с гуру-индейцем, — его имя. В европейской традиции имя Никто прежде всего ассоциируется с Одиссеем, обманувшим людоеда Полифема. Людоедов в фильме хватает — это и трое бродяг-зверобоев, и, конечно, главный убийца Коул Уилсон, съевший отца, мать и напарника. Финал фильма — отплывающая лодка и людоед, остающийся на берегу, — может напомнить конец соответствующей песни «Одиссеи». Мотив Блейка, забывшего свои стихи, возможно, тоже восходит к тому же источнику — у Гомера Одиссей в царстве мертвых встречает своих товарищей, забывших земную жизнь. Отметим, что Одиссей вернулся домой из Аида, как Никто — из Англии.

Вместе с тем, возможно, имя Никто следует понимать в традиции скорее буддистской, чем греко-романской: герой Гэри Фармера никто, потому что все мы никто, жертвы иллюзии «индивидуального я».

Двое главных героев фильма, возможно, сами не знают — живы они или умерли. Критик Максим Андреев по этому поводу справедливо замечает, что, по Сведенборгу, оказавшему большое влияние на Блейка, души могут не заметить перехода в ад, а я еще раз вспомню Энди Уор-

[10] Мое внимание на это впервые обратила Е.Кадиева, которой хочу, пользуясь случаем, выразить благодарность за помощь в работе над статьей.

хола, говорившего, что после покушения на него феминистки Валери Соланас он сам не знает, жив он или мертв: эту промежуточность он старательно культивировал в своем имидже последние двадцать лет жизни — как раз в тот период, когда создатели фильма могли его знать.

Наличие нескольких несводимых друг к другу версий принято считать характерным признаком постмодернизма. Назовем еще один, столь же неоспоримый, — цитатность: троица бродяг рассказывает сказку о трех медведях[11], переиначивая ее в стиле «политически-корректных сказок» Гарднера. Индеец, читающий Блейка, пародирует итальянца, читающего Уитмена в «Побежден по закону», а сам Джармуш выстраивает сцену в фактории как чередование густо приправленных блейковским антихристианством киноцитат: из «Прирожденных убийц» («Можно я возьму у вас автограф?»), из «Крестного отца» (рука, прибитая к столу), из «Пули в голове» Джона Ву (пистолет, переводимый от головы к груди).

Однако при наличии всех этих формальных признаков «Мертвец» является одним из наиболее ярких примеров новой культурной парадигмы, вырастающей из постмодернизма наподобие того, как постмодернизм в свое время вырос из высокого модернизма. Эта парадигма, которую я условно назову культурой Откровения, становится все более актуальной в России — в этом главная причина культового успеха «Мертвеца» в Москве и Петербурге, несравнимого с успехом предыдущих фильмов Джармуша. Она заимствует у постмодернизма технические приемы, но переставляет акценты. Если постмодернизм во многом ориентирован на стилизацию и понимаемый в широком смысле слова «текст», то культура Откровения — на историю индивидуального просветления; соответственно, постмодернистский тезис о непознаваемости и/или множественности истины меняется на тезис о мистическом пути ее достижения. Несмотря на значимость в этой культуре фигуры учителя, Откровение может быть получено только индивидуально — и в этом, думается, главная причина ярко выраженной внецерковности обсуждаемой культуры и того негативного отношения к традиционному христианству, в котором она наследует Блейку.

Разумеется, речь во многом идет не столько о самом фильме Джармуша, сколько о способах его восприятия. Там, где постмодернист обнаружит игру, стёб и интертекстуальность, сторонник культуры Откровения найдет еще один рассказ о «проруби» и духовном путешествии. (Mental Traveller — название одной из поэм Блейка.) Для него финал фильма единственно возможный хэппи энд: ведь пройти инициацию — значит не только научиться стрелять, но прежде всего научиться умирать — пусть даже и после смерти.

Похоже, что сам Джармуш придерживается именно второй точки зрения. Не случайно в одном из интервью он сказал: «Даже если бы Блейк получил работу, дожил бы благополучно до восьмидесяти и умер во сне, его жизнь все равно была бы менее наполненной, чем теперь. Он умер хорошо».

[11] По-видимому, что-то важное в фильме связано с медведями: медведь стоит в кабинете у Дикинсона, медведем его же называют убийцы, плюшевого медвежонка хранит на груди Уинкотт...

СЕРГЕЙ КУДРЯВЦЕВ

# Отправиться на Запад и умереть

В американском разговорном языке выражение to go West означает нечто иное, нежели просто «отправиться на Запад», а именно — «погибнуть», «умереть». Если принять во внимание, что новая лента офголливудского независимого киноклассика Джима Джармуша называется «Мертвец», а специально созданная фирма — «12-й калибр», то станет ясно: перед нами полный набор для типичного вестерна о рисковых авантюристах с далеких фронтиров, которые рано или поздно все равно найдут свою смерть от кольта того или иного калибра. Но юный Уильям Блейк из Кливленда в штате Огайо, что располагается на берегу озера Эри (кстати, и сам режиссер родом из Акрона в том же северовосточном Огайо), словно появляется из небытия и уходит туда же, совершая свое индифферентное странствие по ландшафтам Дикого Запада в конце XIX века. Или так: он остается на месте в абсолютной неподвижности, а мимо проплывают видения, похожие на наркотические сны. И кадры сменяются во все более завораживающем к концу фильма, сознательно заторможенном ритме — от затемнения к затемнению, от бездны предрождения до пропасти после смерти. Лишь гитарные переборы Нила Янга, внешне однообразные, но непостижимо притягательные, как зрелище бесконечно струящихся вод, вроде бы придают необходимый американский колорит вестерновской истории, которая в изложении Джима Джармуша представляется не просто перпендикулярной по отношению к жанру (как, допустим, у Олтмена в «Маккейб и миссис Миллер» и у Пекинпа в авторской версии «Пэта Гэррета и Билли Кида» — у создателей, кажется, последних подлинно великих и новаторских вестернов), но посторонней.

Неумолчный звук гитары за кадром, скорее всего, может вызвать ассоциацию с лирой Орфея, который стремился преодолеть вязкую бесплотность подземного мира в поисках возлюбленной Эвридики. Или же напомнить о попытке путешествующего Одиссея избавиться от сладостных песнопений сирен, завлекающих мореплавателей на острые прибрежные скалы. В таком случае индеец по прозвищу Тот, Кто Говорит Громко, Не Говорит Ничего, предпочитающий называть себя просто Никто, который отправляет Уильяма Блейка, тезку покойного английского поэта, в последний путь на лодке, убранной хвойными ветками, по Большой Воде — не кто иной, как Харон, переправляющий мертвых через Стикс. Джим Джармуш, начиная со своей полулюбительской ленты «Вечный отпуск» (иносказательно — «Вечное освобождение»), снятой еще в 1980 году, любит играть с мифами и архетипами, порой выворачивая их смысл наизнанку.

Поэтому нет ничего удивительного в том, что певец урбанистического ада на Земле, иронический поэт тоски по утраченному раю и тайного желания своих героев затеряться где-то на просторах американских дорог или даже в заснеженной Финляндии, вдруг обратился к самому национальному жанру Нового Света — вестерну, мифологизирующему события и фигуры из не такой уж долгой истории США. По всей вероятности, многие ждали от режиссера более язвительного обхождения с мифами Дикого Запада, хотя немало шуточек и так разбросано на протяжении двухчасового повествования (индеец Никто — большой привет Серджо Леоне! — декламирует стихи Уильяма Блейка, а двух шерифов, преследующих нового Уильяма Блейка, зовут Ли и Марвин — комическая дань почести актеру Ли Марвину).

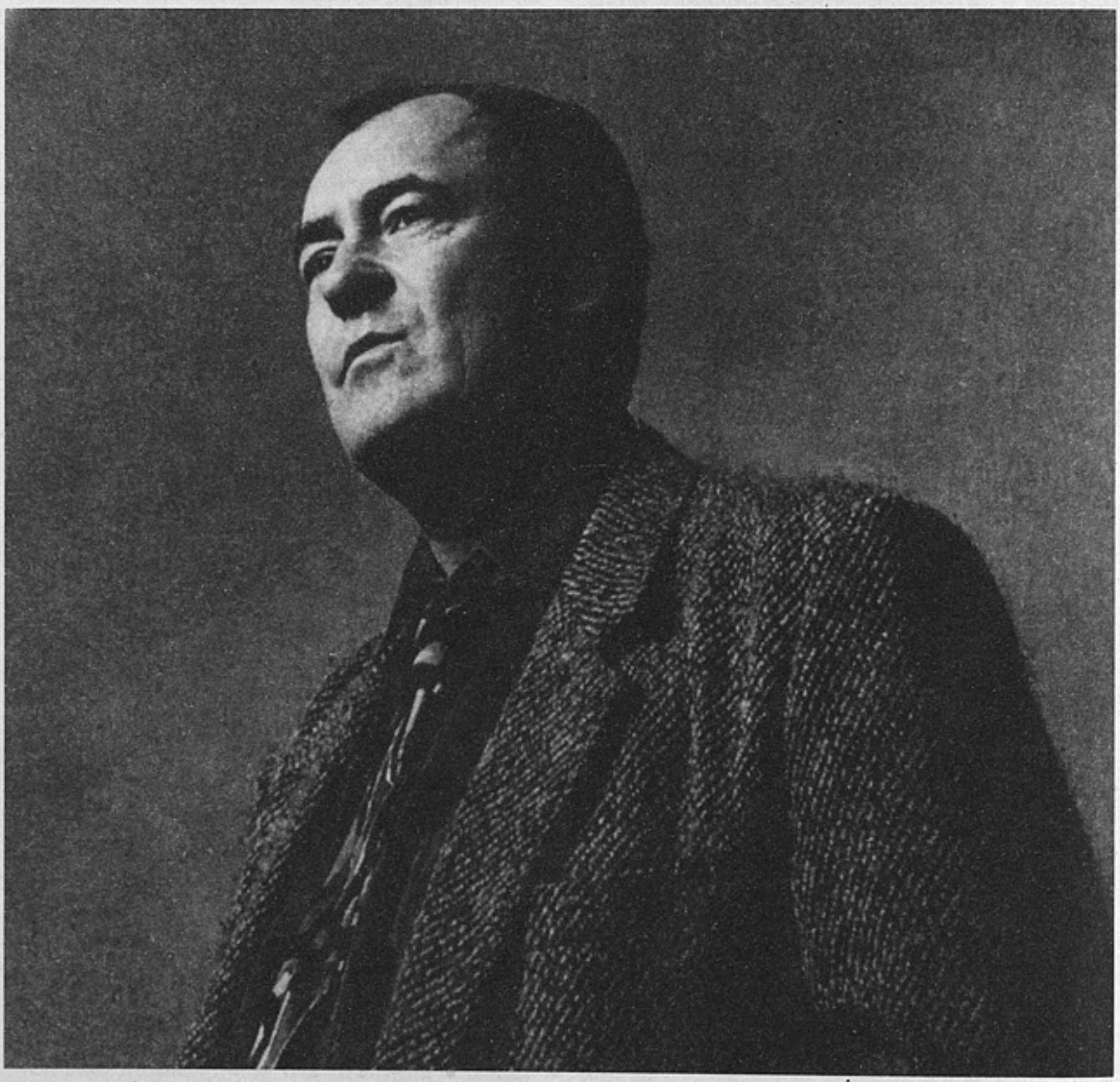
Будто учитывая разочарование некоторых своих поклонников эксцентрической «Ночью на Земле» (предыдущая работа Джармуша — мне доводилось писать о ней в «Искусстве кино»), режиссер спустя четыре года предпочел подчеркнуто меланхолический взгляд на мир: кажется даже, что все действие метафизического вестерна разворачивается вокруг давно умершего героя или проплывает в его угасающем сознании — как в знаменитом рассказе «Случай на мосту через Совиный ручей» Амброза Бирса, одного из новаторов американской литературы XIX века. Как бы в соответствии с глубокомысленным замечанием одного из охотников за Блейком («солнце заходит постепенно, а свеча гаснет сразу»), новая картина Джима Джармуша набирает силу воздействия во второй половине, особенно в финале, когда замедленное отплытие в Лету позволяет уже физически ощутить благостность и умиротворенность расставания с бренным миром, который еще больше лишен жизни, чем медленно расстающийся с ней герой. И, разумеется, вся лента в целом опровергает заявленный эпиграф из Анри Мишо — «Не следует путешествовать с мертвецом».

На Каннском кинофестивале «Мертвец» оказался в конкурсной программе, с одной стороны, по соседству с тоже изысканно черно-белым и полным кинематографических аллюзий «Эдом Вудом» американца Тима Бёртона, а с другой — в компании с балканскими притчами «Подполье» Эмира Кустурицы и «Взгляд Улисса» Тео Ангелопулоса. Но, в отличие от последних, вообще остался без каких-либо наград, хотя знаменует не только частный прорыв Джармуша за пределы уже сковывающих его вольный стиль мозаично-новеллистических конструкций (допустим, «Таинственного поезда», отмеченного в Канне-89 наградой с формулировкой «за художественный вклад»). Издержки прежней манеры, проявляющиеся в начале «Мертвеца» и прихотливо напоминающие что-то кафкианское, затем преодолеваются благодаря свободному потоку повествования, лишенного символической претенциозности и больше похожего на стихийно запечатленную реальность, которая неуловимо ощущается ирреальной. Взгляд Джима Джармуша на мир не так похмельно-метафоричен, как у Эмира Кустурицы, и не так мизантропно-иносказателен, как у Тео Ангелопулоса.

Античные аллюзии, которые можно уловить в фильме новосветского режиссера, попутно избавляющегося и от варварских наслоений американской мифологии, его истовая тяга в тот самый край, о котором пела гётевская Миньон, упрямо прослеживаются во всех работах — от «Вечного отпуска» до «Ночи на Земле» (своеобразными суррогатами потерянной Эллады становятся попеременно то Европа за далью океана, то американский Юг — от Флориды до Луизианы и Теннесси). И только в «Мертвеце» герой находит не географически-климатический или философский «временный рай на Земле», но обретает успокоение в мировом эфире среди архетипных сущностей, к теням которых присоединяются и кинематографические образы — порождение коллективной памяти человечества, из века в век тиражирующей двойников.

«Мертвец» столь же онтологичен, как и «В прошлом году в Мариенбаде» Алена Рене: он трактует кинематограф как феномен, каждый раз в момент проекции материализующий нечто невидимое. Рождающий его — для нас, на наших глазах.

## БЕРНАРДО БЕРТОЛУЧЧИ



Бернардо Бертолуччи

«Украденная красота». Люси — Лив Тайлер

# Путешествие

БЕСЕДУ ВЕДЕТ АННА ВЯЗЕМСКАЯ

**Анна Вяземская.** Твой последний итальянский фильм «Трагедия смешного человека» датируется 1981 годом. Затем были «Последний император», «Раскаленное небо» и «Маленький Будда». А в 1996-м ты вновь делаешь итальянский, причем неожиданный фильм — «Украденная красота».

**Бернардо Бертолуччи.** Во-первых, никто не думал, что я вернусь в Италию. Я и сам этого не ожидал. Но на сей раз я возвратился, чтобы осмотреться. «Украденная красота» не тот фильм, который можно было ждать от меня: он не о возрождении правых сил, не о Берлускони, не о современной итальянской действительности... Однако в этом фильме я вновь шагаю по Италии. И тут у меня мгновенно возникает ассоциация с фильмом «Жить своей жизнью», где философ Брис Парен вспоминал Портоса из книги «Двадцать лет спустя»: тот подло-

---

Анна Вяземская — актриса, снималась у Робера Брессона («Случайно, Бальтазар»), Пьера Паоло Пазолини («Свинарник», «Теорема»), Жан-Люка Годара («Китаянка», «Час ночи», «Ветер с Востока», «Владимир и Роза»), Марко Феррери («Семя человеческое»). — *Прим. ред.*

«Украденная красота». Люси — Лив Тайлер

жил динамит, чтобы взорвать башню, но когда зажег фитиль, вдруг призадумался: идти — значит ставить одну ногу перед другой. Он стал размышлять о смысле ходьбы и шел так медленно, что забыл о взрыве и подорвался вместе с башней.

**Анна Вяземская.** Но здесь не тот случай...

**Бернардо Бертолуччи.** Да, но я опять учусь ходить по Италии и вполне отдаю себе отчет в том, что у меня есть проблемы в передвижении... Возможно, это происходит от самовнушения, оттого, что иду я по земле, которую в 80-е годы считал враждебной. Теперь я здесь для повторного изучения. Итак, что я делаю? Выкраиваю для себя небольшой холм в Тоскане, где происходит действие фильма и где пейзаж концентрирует всю красоту Тосканы. Но эта подлинная красота скорее является декорацией, нежели диалектической составляющей фильма. Это своего рода счастливый (или несчастный) остров, но остров, расположенный за пределами того, что происходит в Италии. Я думаю, в фильме есть всего несколько моментов, когда сюда проникает итальянская реальность. Например два военных самолета направляются в Боснию или телевизионная антенна портит пейзаж на холме. Еще там есть две проститутки из Нигерии и одна русская, все очень красивые — их много в Тоскане. И вдруг возникает легкая дрожь. Мы видим виноградники, глухонемых крестьян, они составляют, скажем, часть декорации — словно на картине XVII века. Что еще? Мир, претендующий быть космополитичным, культурным, эстетическим — прежде всего эстетическим. Мир, погруженный в сегодняшний день, но стремящийся от него отгородиться. Как говорит один из персонажей: «Вы смогли создать планету для себя. Вскоре понадобится паспорт для того, чтобы попасть сюда».

Я хочу только сказать, что после десяти лет очень дальних странствий я считаю более итальянской картиной «Последнего императора», снятого в Китае (но сделанного как вердиевская мелодрама), чем «Украденную красоту»...

**Анна Вяземская.** Как возникла идея этого фильма?

**Бернардо Бертолуччи.** Внезапно. После «Маленького Будды» я сказал: «Все, хватит, мне не нужен больше оркестр из ста пяти-

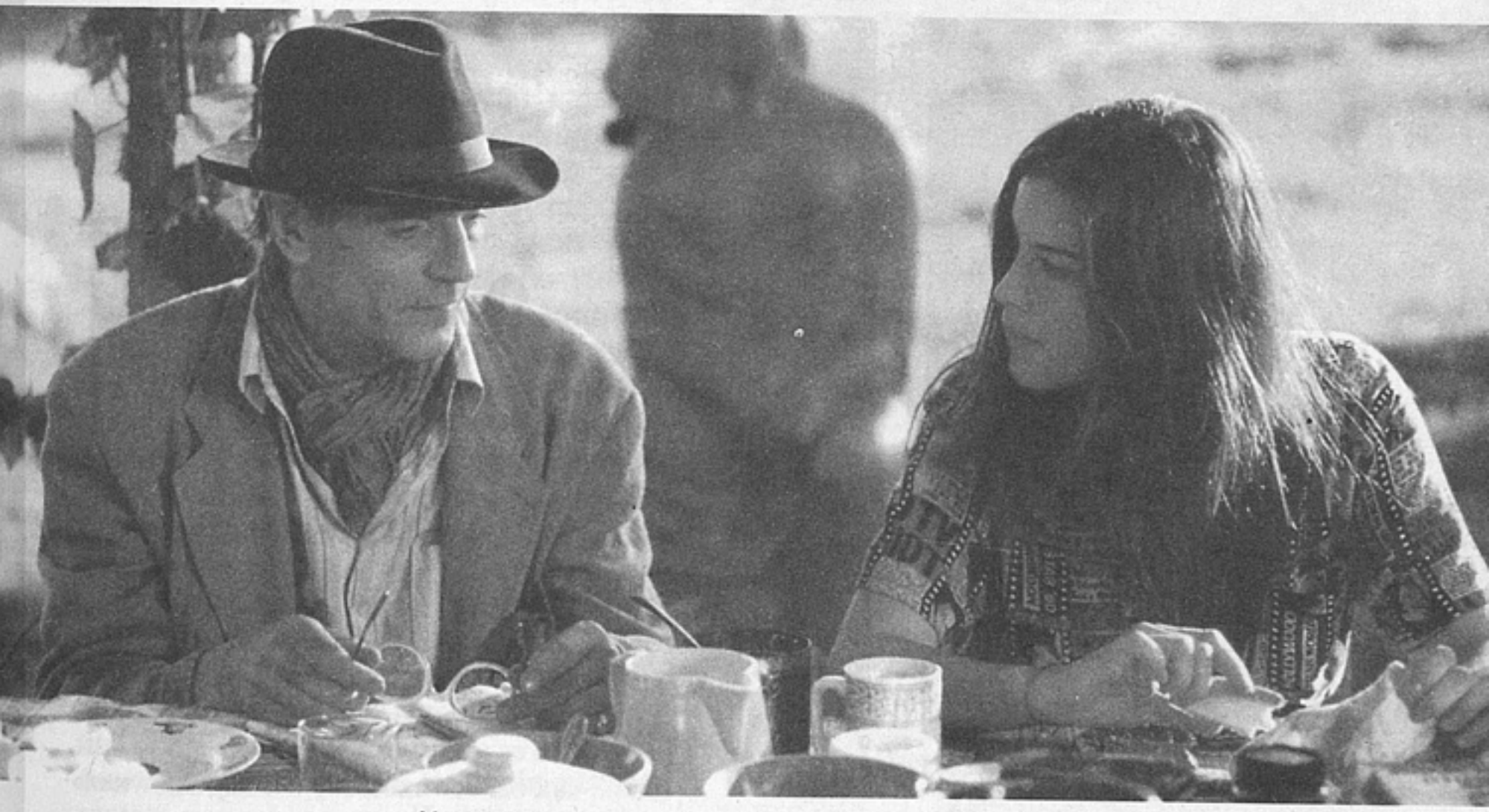
десяти тысяч музыкантов для того, чтобы забыть о неприятностях, которые я переживал в 80-е годы в Италии». Мне было необходимо, чтобы спрятаться, создать вокруг себя абсолютно ориенталистские декорации. После восточной трилогии, и особенно «Маленького Будды», я пережил как бы реинкарнацию. Я тебе говорю об этом с юмором, но все же говорю...

**Анна Вяземская.** Эта реинкарнация обрела черты девушки?

**Бернардо Бертолуччи.** Да, но, как всегда, и других персонажей. Я ведь стремлюсь идентифицироваться со всеми героями. Именно поэтому никогда не создаю абсолютно отрицательных, ведь даже в самых гадких есть нечто от меня, и им я хочу дать — специально употреблю католическое слово — искупление. Я говорю об искуплении, так как у меня было впечатление, что я вернулся в Италию из другой жизни. Мне было даже трудно — и это забавно — в первый день съемок говорить по-итальянски. Я объяснял это тем, что итальянский перестал быть языком, на котором можно говорить в кино или в театре. Это язык литературный, на нем можно только читать.

**Анна Вяземская.** Потому что для тебя языком кино является английский?

**Бернардо Бертолуччи.** Да. И вовсе не по прозаическим экономическим причинам — прокат фильмов и все прочее, но потому, что у меня всегда были огромные трудности с итальянским. Хотя, я вспоминаю, в фильме «Костлявая кума» этого не было, потому что мы использовали римские диалекты, «по происхождению» пазолиниевские. Но когда я пересматриваю фильм «Перед революцией», то краснею от смущения, потому что итальянский во всех итальянских фильмах — даже в самых лучших, как у Антониони, — язык неудобный. Это настолько литературный язык, что он не способен быть точным, не способен передать непосредственность, которая доступна английскому. Французский язык тоже литературный, но он прошел через театральный фильтр, через Мольера, Корнеля, Расина и т.д. Что позволило наслаждаться именно его литературностью. Итак, это счастливый литературный язык, с ним можно быть свободным, и он может стать четким, как язык американских фильмов. В сущности, только французский язык так



«Украденная красота». Алекс — Джереми Айронс, Люси — Лив Тайлер

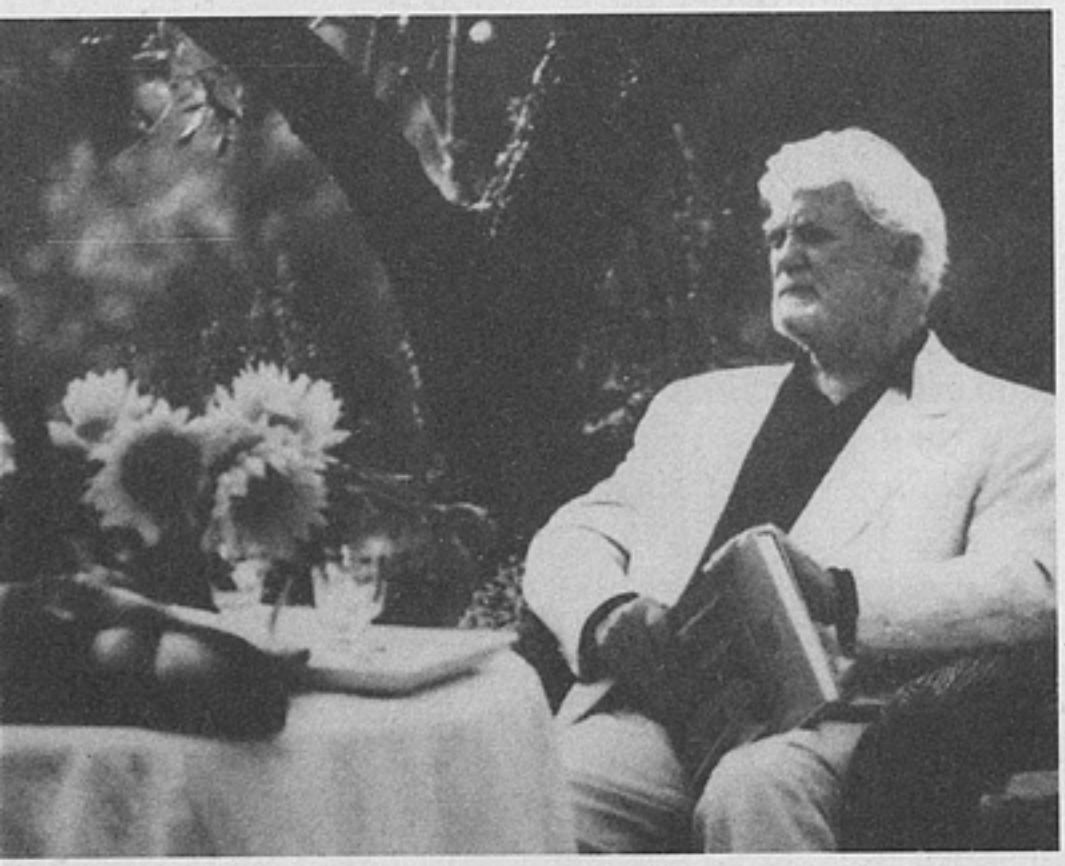
же точен, как английский и, в особенности, американский.

**Анна Вяземская.** Возможно, не последнюю роль здесь сыграла «новая волна»?

**Бернардо Бертолуччи.** Все это произошло благодаря «новой волне», глаза которой были обращены на Францию, а сердце принадлежало Америке.

**Анна Вяземская.** И ты до сих пор чувствуешь скованность, когда слышишь итальянский?

**Бернардо Бертолуччи.** Да. В первый съемочный день это было непереносимо. И я спросил себя: «Как можно играть по-итальянски?» Потом ответил, что это связано с неизбежностью реинкарнации. Я ощущал себя так, словно приземлился на этот тосканский холм, где оказался чужаком, на парашюте. Но реинкарнации доступна память, она оживляет уже виденное, некогда услышанное. Извлекая отголоски языка, которые во мне еще остались, я сумел преодолеть отчаяние и, наконец, начать манипулировать с этим языком. И остался доволен. Ведь в тех эпизодах фильма, где появлялись молодые герои (а они настолько далеки от моего прежнего культурного опыта), они так отчуждены от моей реальной прошлой жизни, что я словно прислушивался к какому-то племени — может быть, из Африки. Как только я это понял, язык стал возрождаться.



«Украденная красота».
Мистер Гийом — Жан Маре

**Анна Вяземская.** Потому что по-итальянски в твоем фильме говорят молодые. И Стефания Сандрелли, которая всегда где-то рядом.

**Бернардо Бертолуччи.** Да, Стефания — с молодежью. Для меня это было как бы пуповиной с моим прежним итальянским кино. Стефания привнесла то, что всегда в ней было и что она до сих пор не утратила: свою природную грацию, такую неповторимую. Что бы она ни делала, она всегда изящна. В этом возвращении мне было очень важно чуть-чуть опереться на ее присутствие. В фильме у нее незначительная роль, но в ее короткой истории любви есть такая, как бы это сказать, «моцартианская» легкость.

**Анна Вяземская.** Эта легкость в твоем фильме повсюду.

**Бернардо Бертолуччи.** После «тяжеловесности» моих фильмов об императорах и восточных философах я хотел понять, смогу ли я вновь обрести легкость. Я вспоминал, что случилось со мной лет пятнадцать назад в одном доме, похожем на тот, что и в этом фильме. Там были англичане, итальянцы, американки, двадцатилетняя китаянка, которая тяготилась своей девственностью. И запрограммировала взросление. Тогда я решил: «Я должен измениться, понять, есть ли у меня хоть какой-то шанс почувствовать себя молодым». Это было пари. И я не был уверен, что выиграю его. Я хотел общаться с молодыми людьми, но трусил. Молодежь в Италии за последние два года стала силой, давшей импульс итальянскому неофашизму. Но кто они, эти молодые? Я очень боялся к ним приближаться.

**Анна Вяземская.** У меня не создалось впечатления, что я посмотрела фильм о молодежи или о девушке, которая захотела потерять невинность. Это своего рода прогулка... инициация...

**Бернардо Бертолуччи.** Но таков мой всегдашний способ делать кино, будь то китайская суперпродукция или более интимный фильм. Я постоянно ищу возможность воссоединить кино как правду жизни и кино как вымысел. Следить за персонажами — а в этом фильме это еще прозрачнее выражает наблюдатель, появляющийся в самом начале, — оставляя возможность вещам непредсказуемым... скажем, порыву ветра, который уносит юбку Люси. А еще я хотел вернуться к тому, что было в таких фильмах, как «Стратегия паука» и даже в «Костлявой куме». Речь идет о том, чтобы остановиться на чем-то и разглядеть... Вот кустарник, он вдруг начинает трепетать. Такой кустарник может быть очень важным в истории. Или хлопающая дверь, как в этом фильме. И как в моем детстве в окрестностях Пармы или в поэзии моего отца.

**Анна Вяземская.** В твоем фильме чувствуется непрерывность, долгое дыхание.

**Бернардо Бертолуччи.** Хотя это и так, «Украденная красота» — мой самый короткий фильм.

**Анна Вяземская.** Эти пейзажи действительно очень красивы. Но ты ни в едином кадре не злоупотребляешь красотой, хотя, мне кажется, мог бы.

**Бернардо Бертолуччи.** Да, когда я, например, снимал Сахару, которая объективно очень, очень красива, меня отчасти шантажировала метафизика дюн! Слава Богу, Тоскана не имеет метафизической силы, поскольку была «разорена» художниками Сиены. Тоскана — это красота, которую разворовывали в течение веков, это украденная красота. У меня была идея (когда мы начали писать сценарий с Сьюзен Мино) показать, что же остается от красоты, которая была репродуцирована на стены монастырей, на живописные полотна, воспроизведена в скульптуре? Тоскана все еще остается прекрасной, но уже как пейзаж в жанровом смысле, как пейзаж после эстетической битвы. Именно поэтому я хотел поначалу включить в фильм много выдающейся живописи. Но потом предпочел только одну репродукцию художника — Маэстро дель Оссерванца, которую мы видим на двери комнаты в очень коротком плане. Здесь тоже я искал ненавязчивость... В этом фильме много легковесности, но она неразрывно связана с глубиной персонажей. Это как с инициацией девушки, которая уже вначале наполовину «украденная красота», потому что ее снимают видеокамерой. И мы видим героиню сквозь взгляд

«Украденная красота». Люси — Лив Тайлер

и видоискатель этого наблюдателя. Кстати, ты поняла, кто это?

**Анна Вяземская.** Сосед, который кажется ей привлекательным?

**Бернардо Бертолуччи.** Да, это сосед, военный корреспондент, любовник ее матери.

**Анна Вяземская.** Я думала, что он распахнет дверь в главную историю фильма, но случилось иначе. Вообще довольно трудно смотреть на все эти закрытые двери, которые ты в конце концов так и не открываешь. Именно поэтому этот фильм не похож на твое прежнее кино.

**Бернардо Бертолуччи.** Кое-что привнесла моя сценаристка. Когда я с ней познакомился, я чувствовал родство с Ренуаром и был очень далек от минималиста Робера Брессона, при том что обожаю его. Сьюзен — писательница-минималистка, и я хотел испытать себя в этом направлении. Поначалу, когда я читал сценарий, мне казалось, что в нем ничего не происходит. А я очень люблю героев, перенасыщенность... Но, работая с Сьюзен, я понял обаяние ограничений. Брессон — это экономия, а Ренуар — изобилие.

**Анна Вяземская.** Смотря фильм, я порой думала о Брессоне. Он, на мой взгляд, принадлежит к тем режиссерам, кто лучше всех снимает девушек и их тайну. У тебя это тоже есть.

**Бернардо Бертолуччи.** Я говорил вчера, и тебя это позабавило: «Мадам Бовари — это я!» Я себя идентифицирую с Люси. И Лив Тайлер очень помогла мне, потому что обладает редчайшим качеством — особым присутствием перед камерой: она не нуждается в школе «действенной игры». У нее, как и у Стефании, никогда не чувствуешь усилий.

**Анна Вяземская.** Не потому ли ты посмеиваешься над Актерской студией Ли Страсберга?

**Бернардо Бертолуччи.** Да, хотя я любил эту студию. Вся работа с Марлоном Брандо в «Последнем танго в Париже» состояла в том, чтобы снять с него маску ученика этой школы. И он принял мои правила игры, после чего не разговаривал со мной двадцать лет. Когда вышел фильм, он чувствовал себя совершенно голым, разоблаченным, что ему не понравилось. Но сегодня об этом опять говорят. Он великолепен.

**Анна Вяземская.** Тебе кажется, что ты и эту девушку разоблачил?

**Бернардо Бертолуччи.** Нет. В ней меня волнует то, что зарождается и должно расцвести. Здесь нет прошлого, которое надо открыть. В Лив Тайлер столько «порыва» — это невозможно объяснить. У нее врожденное чувство кино, которое я находил только у великих актеров, у Боба Де Ниро или

«Украденная красота». Люси — Лив Тайлер

«Украденная красота».
Алекс — Джереми Айронс

Депардье. Экстраординарность Де Ниро дается огромным трудом. Депардье — актер абсолютно естественный. Теперь он стал более рациональным, но когда снимался у меня в «Двадцатом веке», в нем была чистая натуральность. У Лив это проявляется в ее чувстве камеры, в том, как она с ней флиртует, как забывает о ней, как поворачивается спиной или подставляет лицо. Ты знаешь это, ведь сама была актрисой. Ты понимаешь эту игру обольщения и равнодушия.

**Анна Вяземская.** Когда я вчера смотрела фильм, то подумала: кино делается для очень молодых...

**Бернардо Бертолуччи.** Я бы не сказал... Хотя... Кино находится в рабской зависимости от реальности... Те, кто стоит за камерой, добьются успеха только в том случае, если упрячут свое «эго», сделают его невидимым. Посмотрев «Украденную красоту», мой брат сказал: «Впервые ты не торчишь перед камерой со своими трюками»... В фильме «Перед революцией» я пытался примирить молодых и старых, отцов и детей. В «Украденной красоте» тоже есть эта тема, потому что таков отчасти лейтмотив всех моих фильмов: терять отца, находить его или убивать.

**Анна Вяземская.** Откуда у тебя эти проблемы?

**Бернардо Бертолуччи.** Я столько раз безуспешно «убивал» своего отца, что теперь решил показать эту тему с новой точки зрения. Мое первоначальное изучение фрейдизма связано с двумя фильмами: «Стратегией паука» и «Конформистом». Именно тогда я позволил себе поддаться этому побуждению «убить отца». Сегодня очень странно вспоминать «Стратегию паука», где молодой человек отправляется в таинственную, фантасмагорическую, выдуманную страну, которая называется Тара, чтобы найти убийцу своего отца. Он находит предполагаемых убийц, но ему ни разу не приходит в голову, что он сам его убивает. Но в «Стратегии...» была необходимость в примирении, и я в конце концов понял, что это комплекс Эдипа наоборот. После многочисленных попыток убийства отца во всех своих фильмах я признался: внимание, при таком повторении это уже он меня убивает.

А здесь девушка хочет потерять невинность, ставшую для нее обременитель-

ной, — ведь она уже большая, чтобы быть девственницей. В какой-то момент Алекс (Джереми Айронс) говорит: «Твоя мать умерла, все застопорилось, и ты не можешь расти». А она отвечает: «Нет, это не так». Но не говорит, что же произошло...

**Анна Вяземская.** Когда она понимает, кто ее отец, — это такая прекрасная сцена, очень спокойная.

**Бернардо Бертолуччи.** Здесь очень важно было играть на безмолвии, в трепетном молчании. Это единственный способ лишить сцену мелодраматизма. «Украденная красота» — единственный из моих фильмов, где почти нет мелодрамы.

**Анна Вяземская.** Расскажи о своей встрече с Ренуаром.

**Бернардо Бертолуччи.** Я искал актеров на фильм «Двадцатый век». Сначала это должен был быть, так сказать, мост между Советским Союзом и США — исторический компромисс, обеспечивающий встречу американцев с русскими.

**Анна Вяземская.** Как это далеко от скромной интонации твоего последнего фильма!

**Бернардо Бертолуччи.** Но тогда я увлекался мегаломанией. К сожалению, бюрократические проволочки русских меня утомили. В поисках молодого актера я поехал в Америку. Нашел Де Ниро, и кто-то сказал, что Ренуар видел «Конформиста» и хотел со мной встретиться. Так мы с Клер, моей женой, оказались в Беверли Хиллз. Вошли в громадную гостиную с пальмой. Ренуар сидел на стуле, ноги укрыты пледом. Поразило меня то, что рядом с ним стоял маленький бюст четырехлетнего Ренуара, сделанный его отцом, Огюстом. У старика и ребенка была одинаковая улыбка. У скульптурного Ренуара не было волос, и старый Ренуар был лысый, хотя в его глазах светилась детская улыбка. Мы разговорились. Он обладал невероятным даром всеохватного мышления. Он говорил обо всем, что слышал от Годара или Трюффо, вспоминал все, о чем они спорили, убежденные, что не только открывают нечто новое, но изобретают небывалое. Ренуар занимался тем же самым лет тридцать-сорок — и всегда с неизменным юмором. Передо мной был XIX век, который с легкостью становился веком XX. Немыслимо! Мы говорили обо всем: о звуке, о движении камеры... Вдруг он сказал: «Когда снимаешь, дверь надо всегда держать открытой, потому что кто-то может неожиданно вернуться, а это и есть кино!» Через полтора часа Ренуар встал: «Могу я обнять вас?» Я прильнул к нему и почувствовал запах лысины моего деда. Мы вышли с Клер — на глазах у нас были слезы. Я нашел того, кто получал радость от кино! У Жан-Люка, Трюффо и других, на кого я смотрел, как на старших братьев, я никогда не видел такого удовольствия. Идея, которая владела нами в 60-е (возможно, по причине нашей политизированной «натуры»), состояла в том, что мы отсекали от себя наслаждение. Мы были такими моралистами, пуританами... Но при этом обожали кино Ренуара, в котором был переизбыток радости. Мы не разрешали себе такое поведение, потому что делали так называемое выразительное кино, а Ренуар снимал кино коммуникативное. Вот почему в какой-то момент у меня возникло желание общаться, желание переживать радость не в одиночестве, а разделять ее с другими.

**Анна Вяземская.** Ты стал настоящим сыном Ренуара...

**Бернардо Бертолуччи.** Было бы хорошо... Знаешь, в моем фильме была сцена охоты — как в «Правилах игры», — но я ее вырезал. Мы видим Люси в первой части фильма, когда еще неизвестно, что произойдет, о чем будет фильм... Сцена с двумя девочками, Люси и Дейзи.

Они смотрят на красивое озеро и вдруг слышат крики: промчался кабан, за ним охотники. Испуганные девочки прячутся сначала в зарослях, потом перебегают под мост. Вокруг них без конца стреляют. Появляется Алекс, ругает охотников. Я все это уничтожил.

**Анна Вяземская.** Забавно услышать эту историю про девушку и кабана. Когда мне было восемнадцать, я отправилась с друзьями готовиться к экзамену по филологии в домик на опушке леса в Фонтенбло. Вышла прокатиться на мопеде — и тут облава на кабана. Он преградил мне дорогу и стал толкать переднее колесо. Я попала в переделку — у меня сохранились шрамы. А мои друзья до сих пор говорят: «Признайся, ведь ты выдумала эту историю с кабаном, ведь ты просто-напросто упала». Единст-

венный, кто мне поверил, был мой дедушка, Франсуа Мориак. Он сказал: «Кабан для девушки — это Купидон».

**Бернардо Бертолуччи.** В фильме произошло то же самое. Но оставь я эту сцену, потерялась бы легкость и вместо нее появилась бы метафорическая значительность.

**Анна Вяземская.** И правильно сделал. В твоем фильме нет никаких метафор, что и придает ему моцартианскую грацию.

**Бернардо Бертолуччи.** Надеюсь, изящество, о котором ты говоришь, есть повсюду. Даже в длинном эпизоде праздника, где не обошлось без налета мелодраматизма. И после него, когда все безумно возбуждены. Люси приводит мальчика, показывает его всем, и это смешно, потому что она собирается с ним лечь, а он совершенно пьян и ничего особенного с ней сделать не может. Я обожаю реакцию Алекса, его ревность, его взволнованность. Такое впечатление, будто он что-то ищет. Я очень люблю эту сцену и то, как играет здесь Джереми Айронс. При этом ясно, что с ней ничего не случится. Все занимаются любовью, кроме нее.

**Анна Вяземская.** Да, это всеобщее роковое совокупление. И еще я была заинтригована листочками бумаги, которые Люси оставляет повсюду. Откуда эта прекрасная идея?

**Бернардо Бертолуччи.** Она принадлежит моему отцу. Когда ему было десять лет, он учился в Парме, писал стихи и подбрасывал их в комнату своего преподавателя — как будто это ветер их туда принес. Так что это — воспоминание... Люси не доверяет себе. Первое стихотворение она сожгла, второе положила на скамейку, третье — в книгу, а книгу — под подушку Джереми в качестве магического талисмана, чтобы спасти его от ужасной боли.

**Анна Вяземская.** Я прочла в одном интервью, что ты используешь в своих фильмах личные воспоминания для того, чтобы избавиться от них.

**Бернардо Бертолуччи.** Да, в том смысле, что кино — это очищение. Цель, собственно, и состоит в том, чтобы освободиться, чтобы не перегружать себя воспоминаниями. Ведь всегда труднее забыть, нежели вспоминать.

**Анна Вяземская.** А как быть с кинематографическими воспоминаниями? Ты общаешься с режиссерами нового поколения?

**Бернардо Бертолуччи.** Я хотел бы общаться намного больше... С Квентином Тарантино, например. Не так давно я с ним обедал, и мы говорили о Годаре, кумире Тарантино. Я сказал: «Вот ты видел и то, и се, но не можешь представить, что было, когда вышла «Отдельная банда», что значило увидеть этот танец Анны Карина и Клода Брассёра. Новоиспеченный фильм Годара родился из пены того времени. Жан-Люк ставил три или четыре фильма в год, и каждый из них можно точно датировать. Ты же смотришь это как старое кино». Я ему объяснял, чтобы вызвать ревность, чтобы сказать: это была невероятная эпоха, в ней все смешалось: кино и то, что мы вычитывали у Ролана Барта, и то, о чем читали в журнале Elle. И это было самым выдающимся в те годы, разве нет?

**Анна Вяземская.** Говорят, что ты избавился от множества вещей, что у тебя уже нет проблем с материалом, с твоими воспоминаниями, что все это изжито с императорами и философами. А куда ты теперь направляешься?

**Бернардо Бертолуччи.** Куда иду? Мой последний фильм — это скорее точка отправления, чем пункт прибытия. Я хочу сделать фильм о 1968-м. Но не об исторических событиях как таковых, а о конфронтации той эпохи с нашей. Только в этом смысле данный проект мне интересен. Иначе — возобновление «старого балета»... Я чувствую вдохновение, хотя боялся, что его утратил или даже забыл о нем... Знаешь, что я еще сказал Тарантино? «Ты заметил, старина Квентин, что теперь Жан-Люк стал для нас драгоценностью, точнее, бриллиантом, который плывет по воздуху, словно забытый образ из фильма «2001: Космическая одиссея» и который, сверкая своим собственным светом, не нуждается ни в солнечном, ни в том, что излучает вселенная. Он только дает, но ничего не вбирает». Это хорошо, хотя и ужасно тоже. А что ты об этом думаешь?

*La Nouvelle Revue Française, 1996, Mai, N 520*

*Перевод с французского Зары Абдуллаевой*

ХАРВИ КЕЙТЕЛ

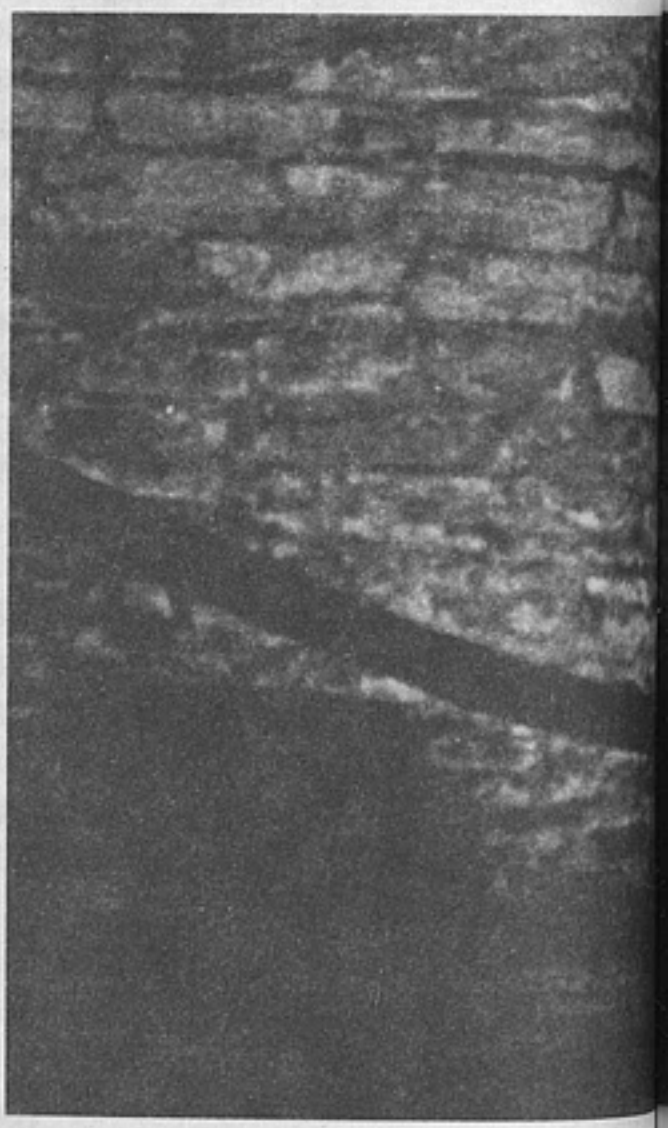
# Стойкость

**От «Злых улиц» Мартина Скорсезе до «Плохого лейтенанта» Абеля Феррары Харви Кейтел, подобно Шерлоку Холмсу, демонстрирует, что в его методе есть безумие.**

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ДЭВИД ТОМПСОН

**Широкий зритель впервые рассмотрел Харви Кейтела, когда он простер руку над адским пламенем — в инфернальной рок-опере Мартина Скорсезе «Злые улицы», где Кейтел играл Чарли. Теперь уже ясно, что тот дебют стал для Кейтела благословением и проклятием одновременно. Его появление не было безоблачным «рождением звезды» — в фильме Кейтел должен был противостоять взрывоопасной энергии Роберта Де Ниро, который снимался в более выигрышной роли неприкаянного Малыша Джонни. Для игры Кейтела характерно то же самое, что и для всего фильма в целом, — четкость деталей и лихорадочный жар. Мечта достичь элегантной респектабельности, влиться в гангстерскую элиту Маленькой Италии борется в душе Чарли с отчаянным желанием понравиться своим уличным дружкам. Если принять точку зрения Скорсезе, что сцена в задней комнате бара, когда Чарли и Джонни полушутливо бранятся из-за карточных долгов, является ключом к сути фильма, придется заключить, что Кейтел создал самый сложный образ простака за всю историю комедии.**

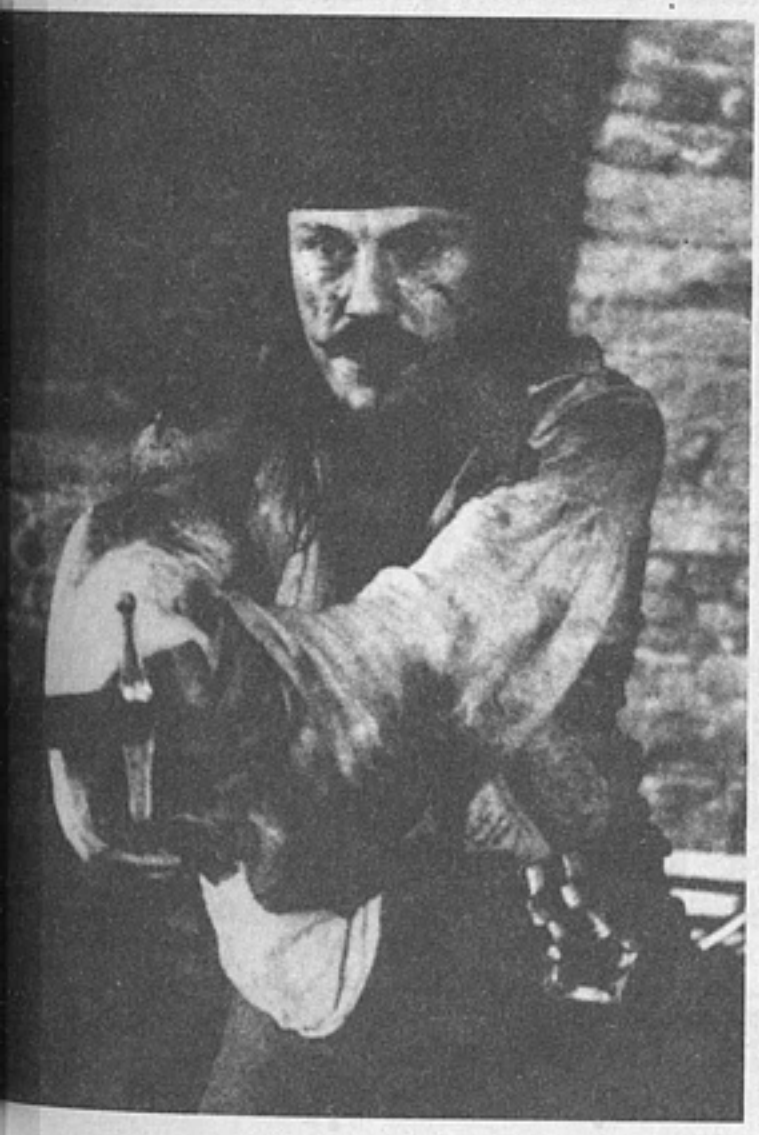
**С тех пор порукой актерского успеха Кейтела служит тот факт, что на экране он, как правило, абсолютно органичен — таков, каков есть. Он — живое доказательство правоты так называемой школы метода, основанной на системе Станиславского: актер, который, не отвлекаясь ни на какие актерские комплексы, спокойно натягивает на себя одежду, среду обитания и мировосприятие своего героя. Умение слиться с персонажем не превратило Кейтела ни в звезду с нарицательным именем (наподобие Кэри Гранта, который и в общем, и в частностях всегда оставался просто Кэри Грантом), ни в хамелеона, который подлаживается под фон. Его наружность тоже не отмечена печатью классической голливудской звездности: ростом он невысок, лицом далеко не красавец. Впрочем, это почти брутальное, мускулистое лицо может в мгновение ока из злобно-агрессивного сделаться сияюще-ласковым.**



Не следует поэтому удивляться, что Кейтела часто занимали в ролях либо стражей закона, либо его нарушителей: он играл честных полицейских («Тельма и Луиза») и продажных полицейских («Плохой лейтенант»); гениев преступления («Багси») и малодушных «шестерок» ( «Бешеные псы»). Кейтел определенно гордится своим умением отыскивать человечность в уличном отребье и грязную изнанку в душах обычных людей. Поскольку эта злосчастная всеядность проистекает из умопомрачительно серьезного отношения Кейтела к своему ремеслу — флаг ему в руки. Не всякому режиссеру придется по вкусу его неистовое стремление доподлинно выяснить мотивы действий и духовную биографию своих героев. Но когда химическая реакция удается (ярчайший пример такого успеха — сотрудничество Кейтела и Скорсезе), на экране пульсирует живая жизнь.

Много раз Кейтел шел на невероятный риск при выборе ролей (вспомните агрессивную романтичность его пианиста — сборщика долгов в незаслуженно забытом фильме Джеймса Тобака «Пальцы») и режиссеров. Список режиссерских дебютов, в которых он снимался, впечатляет: это фильмы Пола Шрейдера, Алана Рудольфа, Ридли Скотта, а из недавних — «Бешеные псы» Квентина Тарантино. Более того, он охотно совмещает работу над классической голливудской продукцией со съемками у европейских режиссеров, особенно в Италии. Кроме того, он оказал поддержку таким независимым, ни на кого не похожим мастерам, как Абель Феррара с его «Плохим лейтенантом» и Джейн Кэмпион с «Фортепьяно».

«Дуэлянты», режиссер Ридли Скотт



Кейтел родился в 1947 году в Бруклине. Его родители держали ларек с прохладительными напитками на Брайтон-Бич. Отслужив три года в морской пехоте, Кейтел поступил одновременно в Нью-Йоркский университет и в Актерскую студию, где его наставниками были Стелла Адлер, Фрэнк Корсаро и Ли Страсберг. Дебютировал он на сцене Летнего театра в «Американской мечте» Эдварда Олби, затем играл во «внебродвейских», то есть некоммерческих постановках. Отозвавшись на объявление Мартина Скорсезе, он получил главную роль в его первом фильме «Кто стучится в мою дверь?» (1965 — 1969, выпуск — 1976). Кейтел дважды выступал на Бродвейской сцене — в 1975 году играл Счастливчика Ломана в «Смерти коммивояжера» (режиссером и партнером Кейтела по сцене был Джордж С. Скотт), а также в середине 80-х с Уильямом Хертом в «Суматохе» Дэвида Рейба, поставленной Майком Николсом. Однако напряженная работа в кино оттеснила театр на задний план. На счету Кейтела — чему он сам немало дивится — уже больше пятидесяти ролей в кино- и телефильмах.

**Дэвид Томпсон.** Что толкнуло вас избрать актерскую профессию?

**Харви Кейтел.** Когда люди вроде Джеймса Дина и Марлона Брандо начинали свою карьеру, я был подростком. Взросление — нелегкое дело, и мы ищем героев, которые провели бы нас через этот сумрачный лес. То, что делали эти актеры, а также Казан и Кассаветес, являло собой отчаянную попытку выстоять под тяжестью бытия. Меня и моих друзей это подбадривало, вселяло надежду.

**Дэвид Томпсон.** Что для вас значили три года службы в морской пехоте?

**Харви Кейтел.** Нас было трое — я и двое моих тогдашних лучших друзей. Трое молодых людей, искавших себя, искавших своих героев, пытавшихся стать героями для самих себя. У Диккенса в «Дэвиде Копперфильде» есть замечательная фраза: «Стану ли я героем повествования о своей собственной жизни или это место займет кто-либо другой — должны показать эти страницы». В морской пехоте произошло мое первое знакомство с законами мифа. Первый урок я получил на занятиях по ночному бою: учебный лагерь на Пэрис-Айленде, мы, сотни новобранцев, сбились в кучу, и вот инструктор говорит: «Вы боитесь темноты, потому что боитесь того, чего не знаете. Я научу вас, как узнать темноту». Глубокая мысль.

**Дэвид Томпсон.** Во что вылился этот опыт при работе в Актерской студии?

**Харви Кейтел.** Наше ремесло — это умение проникать в чувства. А единственный путь к бесстрашию — это пройти через страх.

**Дэвид Томпсон.** Вы имеете в виду не просто страх предстать перед множеством людей?

**Харви Кейтел.** Да, я говорю о страхе в экзистенциальном смысле — когда утром просыпаешься и спрашиваешь себя: «И что же мне теперь делать?»

**Дэвид Томпсон.** Как это повлияло на все те многочисленные роли, которые вы сыграли?

**Харви Кейтел.** Стелла Адлер, замечательный педагог, как-то заметила, что воспитание актера происходит через анализ текста. Я стараюсь участвовать только в тех проектах, которые могут отточить остроту моего восприятия, и, как правило, мне везет: за все время мне пришлось сняться лишь в нескольких коммерческих фильмах — так, чисто ради денег. Большинство людей, с которыми я работал, очень глубокие натуры.

«Злые улицы», режиссер Мартин Скорсезе

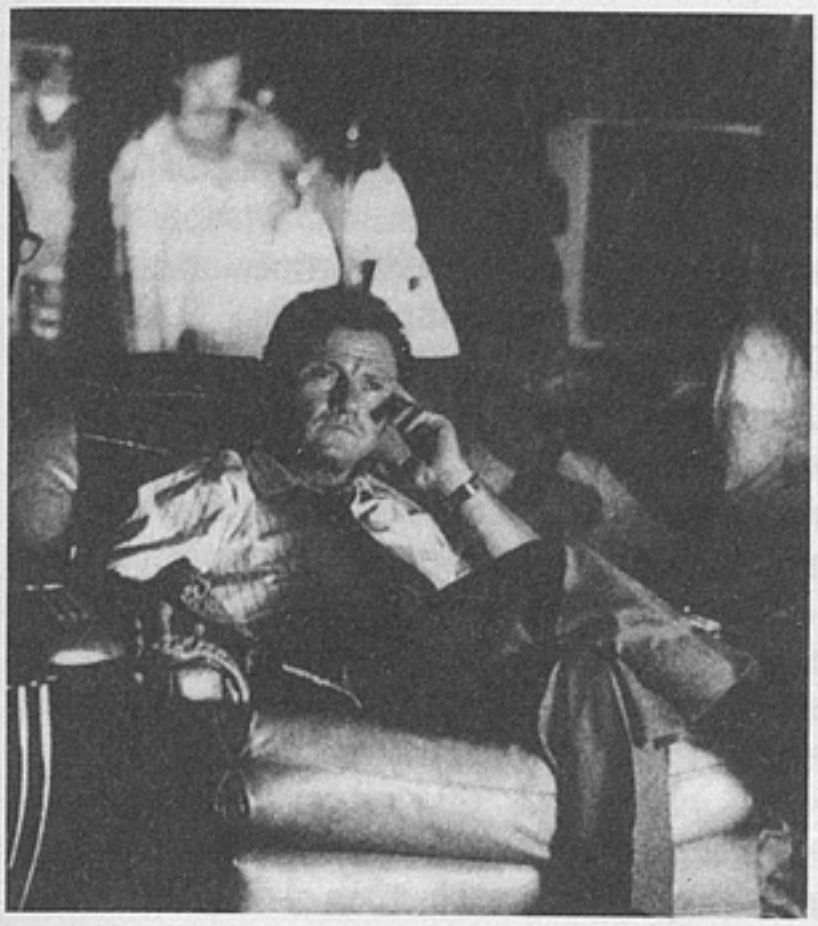
**Дэвид Томпсон.** Ваш первый фильм «Кто стучится в мою дверь?» делался очень долго. Из студенческой зарисовки он вырос в полнометражную игровую картину...

**Харви Кейтел.** За каких-то пять лет!

**Дэвид Томпсон.** ...довольно странное посвящение в мир кино, верно?

**Харви Кейтел.** А я не знал, что бывает както иначе. Я ведь одновременно играл в «Кафе Ла-МаМа», то есть не просто «вне Бродвея», а «вне вне-Бродвея»[1]. Знай я, как положено у нормальных людей, я бы начал качать права. Думаю, это судьба, что мы с Марти встретились, когда оба только начинали. Я живо помню, как мы сидели и отсматривали смонтированную сцену. Это была сцена в церкви, когда идут титры и звучит песня. И я вдруг осознал, что проис-

[1] «Кафе Ла-МаМа» — обиходное название Экспериментального Театра-клуба Ла-МаМа в нью-йоркском районе Гринвич-Вилледж, основанного Эллен Стюарт в 1962 году. Это признанный центр авангардного театра. — *Прим. переводчика.*



«Тельма и Луиза», режиссер Ридли Скотт

ходит нечто совершенно необыкновенное и что я — в самом центре всего этого... Настоящая какофония эмоций взбаламутила мою душу, и я почувствовал, что попал на свое место.

**Дэвид Томпсон.** Не было ли вам сложно — если учесть вашу национальность — играть итальянца в этом фильме и в «Злых улицах»?

**Харви Кейтел.** Я вырос в Бруклине, учился в школе на Кони-Айленде, и друзья у меня были самые разные — настоящая плавильная печь. Не важно, что меня воспитывали в еврейских традициях, а Марти — в духе католицизма, религиозная принадлежность не влияла на наше место в обществе.

**Дэвид Томпсон.** Насколько я понимаю, Скорсезе пришлось с боем отвоевывать для вас роль ковбоя в фильме «Алиса здесь больше не живет».

**Харви Кейтел.** Предполагалось, что за эту роль я получу десять тысяч долларов — я просто плясал от радости! Но тут оказалось, что студия против моей кандидатуры. Марти сказали, что если он настаивает на моем участии, мне заплатят всего три тысячи. Это была моя первая работа после «Злых улиц» — никуда больше меня не звали.

**Дэвид Томпсон.** Вы не жалеете, что мало работаете в театре?

**Харви Кейтел.** Я уже пять лет не выходил на сцену, но надеюсь к этому вернуться. В кино очень сложно делать карьеру, если ты не входишь в элиту кассовых актеров. И даже кассовость не гарантирует, что ты хозяин своей карьеры. Я хочу больше работать в театре, хотя мне не нравится играть восемь спектаклей в неделю — по-моему, эту систему придумали владельцы театров исключительно для выжимания денег. Выходной один-единственный, еле успеваешь оклематься. Если б не профсоюз, нас бы и вовсе заставляли играть девять-десять спектаклей в неделю.

**Дэвид Томпсон.** Насколько я знаю, благодаря вам роль сутенера в «Таксисте» сильно выросла.

**Харви Кейтел.** Марти сунул мне сценарий и спросил: «Кого ты хочешь сыграть?» Я прочел и ответил, что мне хотелось бы сыграть сутенера. Он предполагал, что я выберу роль парня из штаба предвыборной кампании — у сутенера было всего пять строк текста, — но в те времена я еще жил в районе, где работали сутенеры, так что каждый день они маячили у меня перед глазами. В сценарии он подавался одной строчкой: «Итальянец, стоящий в дверях», и это стало для меня отправным пунктом. Я создал образ с помощью одного парня, который просвещал меня насчет жизни сутенеров. Недели две мы вдвоем работали, занимались импровизациями, а потом продемонстрировали это дело Марти. Тогда Марти решил сделать еще одну сцену со мной, и я придумал, как мы с Джоди Фостер танцуем под песню, которую я сочинил. Было видно, что мой итальянец искренне любит свою девушку и готов ради нее на все. Такой вот невероятный роман, я и сейчас не до конца понимаю, что там между ними, этими персонажами, было.

**Дэвид Томпсон.** «Пальцы» Джеймса Тобака были первым фильмом, где вы находились в центре событий. Много ли вы привнесли в этот образ?

**Харви Кейтел.** Все было написано в сценарии, доля импровизации на площадке была невелика. Джимми — мой друг, и мы очень много работали вместе, чтобы разобраться, каков мой герой, особенно в отношениях с отцом и матерью. Я не умел играть на рояле, так что много занимался, смотрел записи концертов Гленна Гулда. О подготовке к роли вообще сложно рассказывать. Это де-

«Дым», режиссер Уэйн Вонг

ло актерской техники: анализ текста, импровизация и подключение органов чувств. Вот инструменты нашей школы, школы метода. Если они тебе помогают, пользуйся ими. Если нет, откажись от них.

**Дэвид Томпсон.** Вы много раз демонстрировали на деле свою готовность работать с начинающими режиссерами.

**Харви Кейтел.** Мой импресарио одно время также представлял Ридли Скотта и долго умолял меня посмотреть его рекламные ролики, так как Скотт хотел видеть меня в своих «Дуэлянтах». Я сказал: «Работа с режиссером рекламы меня не интересует», но он так на меня насел, что пришлось посмотреть ролики, и я увидел, что каждый из них — это маленький, отлично сделанный фильм. Это меня научило не судить о людях сплеча, я понял, что хотя бы поговорить с ними — мой долг. И больше эта ошибка не повторялась.

**Дэвид Томпсон.** Чем отличалась работа с Ридли Скоттом от работы с американскими режиссерами?

**Харви Кейтел.** Ридли всегда держался очень раскованно, у него замечательное чувство юмора. Мне вспоминается, как мы снимали сцену в штабе после разгрома Наполеона и я играл генерала, который обсуждает стратегические планы с командирами полков. На репетициях Эдвард Фокс входил и тут же присаживался на мой стол. Я отвожу Ридли в сторонку и говорю: «Нельзя, чтобы он сидел на моем столе, ведь он полковник, а я — генерал». Ридли идет поговорить наедине с Эдвардом, возвращается и говорит: «Понимаешь, Харви, в то время это не возбранялось». Я спрашиваю: «Откуда ты знаешь, ты что, тогда жил? Я служил в армии, и я тебе говорю: так не принято». Ридли говорит: «Мне кажется, мы должны снимать так, как придумал Эдвард. Ему это нужно», и тогда я говорю: «Ну ладно, валяйте». Ридли кричит: «Мотор», Эдвард входит и говорит: «Сэр!» Я оборачиваюсь, вижу, что он уселся на мой стол, и ору: «Убрать задницу с моего стола, черт подери!» И Эдвард, он же великолепный актер, мгновенно реагирует: встает навытяжку.

**Дэвид Томпсон.** В 80-х вы много снимались, но не в Голливуде. Чем это объясняется?

**Харви Кейтел.** В основном тем, что в Голливуд меня просто-напросто не приглашали. Но это оказалось подарком судьбы, потому что мне удалось поработать с великими мастерами. Например, Бертран Тавернье — человек на все времена; ниша, которую он занимает, — это хорошо знакомая мне среда, он глубокая натура, в фильмах он фиксирует конфликты, которые раздирают его собственную душу.

**Дэвид Томпсон.** Хотя вы не причисляете себя к кассовым актерам, вам все же удается использовать свое имя для поддержки фильмов.

**Харви Кейтел.** Да, сейчас это так, но поглядите на размер бюджетов! Дареному коню в зубы не смотрят, и я очень горжусь такими фильмами, как «Бешеные псы» и «Плохой лейтенант». Но бюджет каждого не превышал одного миллиона долларов, из чего видно, какова мне цена в Голливуде.

**Дэвид Томпсон.** Как вы стали продюсером «Бешеных псов»?

**Харви Кейтел.** Я прочел сценарий и так загорелся, что позвонил продюсеру Лоуренсу Бендеру и сказал, что хочу сниматься в фильме. Квентин прочил мне роль мистера Уайта, и после трех месяцев раздумий я согласился. Я дал им денег — какую-то смешную сумму — на поездку в Нью-Йорк, так как хотел, чтобы они посмотрели нью-

йоркских актеров. После просмотров они милостиво решили упомянуть меня в титрах в качестве сопродюсера.

**Дэвид Томпсон.** В «Бешеных псах» на меня произвел большое впечатление ваш трюк с зажигалкой, это безумное щелканье пальцами...

**Харви Кейтел.** Сын Тима Рота очень потешно изображает, как я это делаю.

**Дэвид Томпсон.** Мне стало интересно, какую роль сыграл этот жест для вас при создании образа и как вы его нашли?

**Харви Кейтел.** Да просто зажигалка барахлила. Такие вещи находишь случайно. Этот закон отлично известен актерам, которые знают толк в своем ремесле. Они даже ожидают таких случайностей, ведь когда создаешь живой организм, уже не можешь диктовать ему, как себя вести, и потому без сюрпризов никогда не обходится. С другой стороны, у каждого актера есть свои «крючки». Это может быть что-то во внешности, в другом случае это может быть запах или звук — можно, например, пукнуть.

**Дэвид Томпсон.** А история отношений, которые складываются между вашим героем, мистером Уайтом и героем Тима Рота — мистером Оранжем, существовала уже в изначальном варианте сценария?

**Харви Кейтел.** Все, что вы видите, было уже в тексте. Ничего не прибавлено. На мой взгляд, Квентин развивал мифологические мотивы, универсальные мотивы предательства и искупления. Мистеру Уайту было необходимо стать героем для своего младшего товарища. А мистер Оранж, представитель законности, должен стремиться к искуплению тех поступков, которые он вынужден совершать как страж законности.

**Дэвид Томпсон.** Похоже, вам часто доводится играть людей, стоящих по ту или другую сторону закона. Насколько я знаю, вживаясь в образы полицейских, вы близко познакомились с их работой.

**Харви Кейтел.** Снимаясь в «Смертельных мыслях», я напряженно работал с Лэрри Малленом, а на «Плохом лейтенанте» много общался с Деннисом О'Салливеном и его сыщиками. К полицейским я питаю огромное уважение, а после того как съездишь с ними на патрулирование, еще больше начинаешь ценить их работу и мужество. Пока ты не потрогаешь собственными руками то, к чему они вынуждены притрагиваться — например, мертвое тело, — ты не поймешь, через что они проходят.

**Дэвид Томпсон.** Они знали, что в фильме рассказывается о полицейском, который погряз в коррупции и стал наркоманом?

**Харви Кейтел.** Нет. Сюжет я им, правда, пересказывал. Но это фильм не о полиции и не об одном отдельно взятом полицейском. Для меня это фильм о человеке, об отце своих детей, который теряет душу и сам это понимает, и пытается сделать хоть немножко добра. Я считаю, что мы должны написать нашу собственную Библию, не просто полагаться на опыт наших предков. По-моему, «Последнее искушение Христа» — как раз об этом. Если только мы не разрешим наши личные внутренние конфликты, наши неудачи перейдут по наследству к нашим детям. Я очень хорошо ощущаю, что Абель Феррара — отец двоих приемных детей из Индии, и я тоже отец двоих детей, так что я чувствую бремя ответственности: я должен показать, как трудно совершить праведный поступок, как трудно выбраться из ада.

**Дэвид Томпсон.** Даже если для этого приходится рисовать беспощадными красками образ разрушенного наркотиками человека, что может оттолкнуть зрителей?

**Харви Кейтел.** Я очень возгордился, когда кто-то сказал, что это лучший фильм против наркомании, какой он когда-либо видел, потому что в нем нет морализаторства. Я считаю, что это религиозный фильм, так как ад существует здесь и сейчас, рядом с нами, и здесь же существует возможность узнать рай.

*Sight and Sound, 1993, January*

*Перевод с английского С.Силаковой*

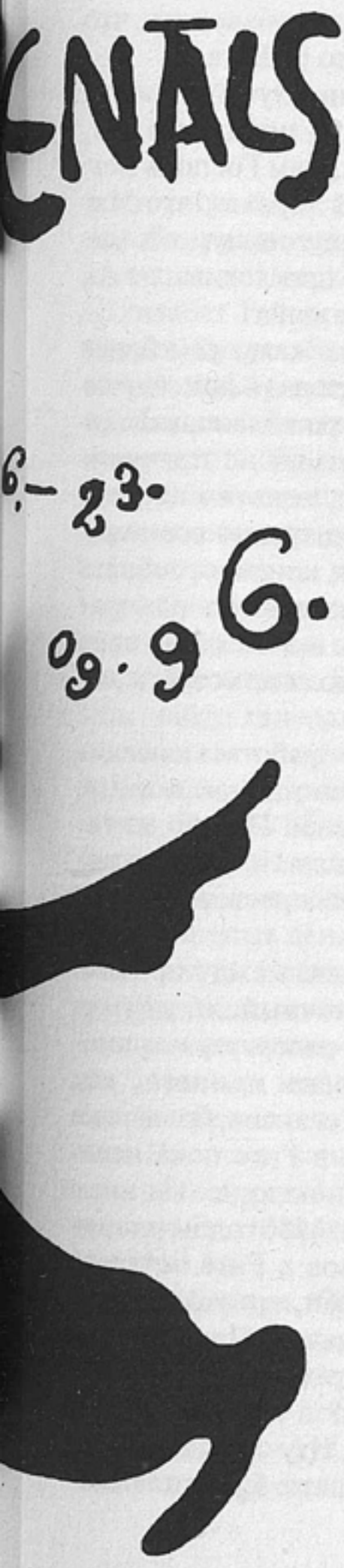
## АУГУСТ СУКУТС:

### РИГА-96

**В холле Рижского Дворца конгрессов гостей ожидала стеклянная витрина с выставленной в ней глыбой льда. Табличка разъясняла, что согласно завещанию, оставленному Чарлзом Чаплином, великий мэтр дарует десять тысяч долларов лауреату фестиваля, который будет зарегистрирован под названием «Арсенал», — в знак своего спасения от гигантской льдины, обрушившейся на декорации во время съемок «Золотой лихорадки» в 1925 году.**

БЕСЕДУ ВЕДЕТ НИНА ЦЫРКУН

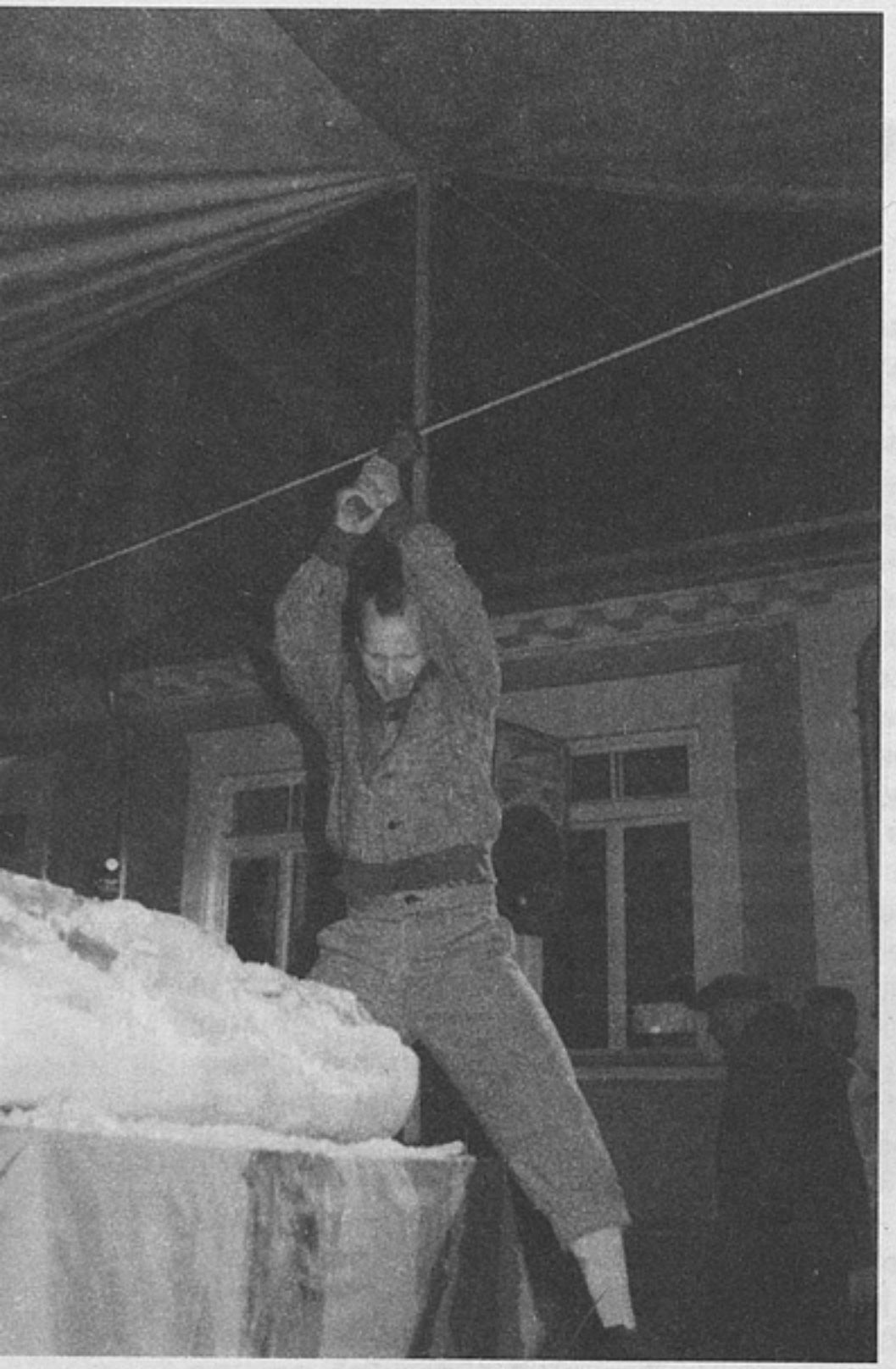
# «Не хотим попасть в мясорубку»



На Рижском международном кинофоруме «Арсенал» нет конкурса. Лауреата определяют судьба и случай. На этот раз из четырнадцати режиссеров-претендентов, собравшихся в каре под большим каштаном во дворе синематечного кинотеатра «Андалузский пес», счастливчиком оказался казах Сатыбалды Нарымбетов («Жизнеописание юного аккордеониста»). Два джентльмена ударили топорами по глыбе льда, извлекли из-под обломков чаплинскую тросточку и передали президенту фестиваля Аугусту Сукутсу, который, открутив ручку, достал из нее банковский чек.

Согласно регламенту десять тысяч должны были достаться тому, кому в бокал попадет пуговица Сукутса. Ассистентка срезала с пиджака президента заветную пуговицу и бросила в один из четырнадцати бокалов, наполненных непрозрачным ликером «Бейлис». Каждый из претендентов взял по бокалу и начал осторожно тянуть сладкую жидкость. «Что это?» — вскричал Сатыбалды Нарымбетов. «Твое счастье», — ответил критик Андрей Плахов, который рядом пил «Бейлис» за Сергея Дворцевого, закономерно предполагая, что именно Дворцевому должно улыбнуться счастье, раз уж так — «Счастье» — называется его картина...

«Арсенал» — самый эксцентричный кинофестиваль в мире. На открытии, которое обычно превращается в более или менее обильное возлияние, гостей встречали ирландские волкодавы, а на столах было щедро разложено угощение от фирмы Pedigree Pal, так что любой мог покормить роскошного пса. У входа во Дворец конгрессов выстроили лабиринт — символическое обозначение мировой кинопаутины, где все так успело перепутаться за сто лет, что уже непонятно, откуда что пошло, куда идет... Ясно одно, нить Ариадны в этом лабиринте — тончайшая материя, из которой ткется само кино, его пластика, его непереводимый язык. Это единственный критерий, по которому отбираются фильмы на «Арсенал». В нынешнем, юбилейном для кинофорума году их было 220 — великолепная панорама кино со всего света, куда кроме американских независимых, без которых нынче не обходится ни один фестиваль, вошли программы «Кино Азии», «Русские в Европе», «Герой и преступление», «Секс и аргумент», экранизации «Идиота», ретроспективы Лукино Висконти (которую украсил присутствием Хельмут Бергер) и Александра Кайдановского и еще многое другое, не менее интересное. И все-таки «Арсенал» — не только впечатляющий выбор фильмов. В чем его специфика? Об этом наш разговор с Аугустом Сукутсом.



Торжественный момент раскалывания льдины, в которой покоится «приз от Чаплина».
*Фото Я.Макаровой*

**Нина Цыркун.** Каким был «Арсенал» десять лет назад, каким виделось его будущее из 1986-го?

**Аугуст Сукутс.** Мы все были тогда молоды... Это был фестиваль «полочного» кино. Я собрал фильмы тех людей, которых хорошо знал, с которыми вместе учился, — Саши Кайдановского, Кости Лопушанского. Тогда все было проще. Достаточно было позвонить друзьям... Кроме «полочной» программы мы собрали огромную коллекцию пионеров кино, в городе шли сотни картин — Гриффита, Мельеса... Прямо на улицах, на площадях. С армейских машин показывали в парке. Первый «Арсенал» состоялся как отдельная акция в рамках Дней кино, посвященных его девяностолетию. Тогда же определился наш приоритет: нас интересует все, что связано с языком кино, с его пластикой.

**Нина Цыркун.** Вы особенно гордитесь, что в сегодняшней программе четыре американских фильма и три казахских. Пропорция красноречивая и необычайно редкая.

**Аугуст Сукутс.** Казахские режиссеры присутствуют у нас с 1988 года. Видимо, их география, горизонт, который им открывается, обусловливают то, что казахи рождаются с геном кино. Им не надо объяснять, что такое киноязык. У них это от Бога.

**Нина Цыркун.** Значит, не случайно после жеребьевки вы сказали в кулуарах, что там, под каштаном, с вами был сам Господь Бог.

**Аугуст Сукутс.** Да-да. И хорошо, что Нарымбетов не проглотил пуговицу, она металлическая, скользкая, проглотить легко, и тогда он не получил бы денег.

**Нина Цыркун.** Было бы жаль, тем более что «Арсенал» проводится раз в два года.

**Аугуст Сукутс.** Это принципиально; мы стараемся, чтобы чувства наши не притупились, чтобы мозг работал, не хотим попасть в мясорубку. За один год трудно все охватить, осмыслить. Можно, конечно, собрать картины, сделать замечательную панораму, но чтобы привнести нечто свое, надо иметь время. Это нечто должно созреть. А в суете все гибнет.

**Нина Цыркун.** «Арсенал» работает как единый организм, в нем кино и, так сказать, жизнь неразрывно связаны. И одно из самых замечательных удовольствий, подлинная роскошь — общение в ресторане «Андалузский пес».

**Аугуст Сукутс.** Моя идея, между прочим. Это типичный синематечный кинотеатр. Пять-десять процентов репертуара — американские фильмы, очень немного, как видите. В день три-пять сеансов, больше не получается, потому что в Риге пока невелик спрос на синематечное кино. На кино вообще. По сравнению с 1986 годом из тридцати шести кинотеатров в Риге осталось только шесть. Но я уверен, что это временно. Надо набраться терпения. Пока держим осаду в «Андалузском псе». Внизу у нас там ресторан. Карту видели?

**Нина Цыркун.** Еще бы. Изучали подробно: «ботинок Чаплина», шато-брийен «Хич-

кок», «потемкинский суп», бифштекс «Ингмар Бергман», мартини «Бунюэль», ликер «Александр Невский», лосось со шпинатом «Элизабет Тейлор»...

**Аугуст Сукутс.** Это наше пристанище. Там всегда можно встретиться, посидеть, что-то обсудить. Взяли ссуду в банке, чтобы открыть этот комплекс; пока еще не вернули, но будем возвращать. Сейчас экономика в стране потихоньку становится на ноги. Но с финансами все равно трудно, поиски денег отнимают все силы, все время. Государство дает нам примерно четверть бюджета фестиваля. Благодаря этому мы можем найти генерального спонсора. Потом ищем мелких спонсоров. Самая большая трудность — отработка и заключение договоров. Теперь обговаривается каждый сантиметр рекламной площади, каждый нюанс. Прошло время, когда в бизнесе крутились бешеные деньги и договоры заключались с лёта. Слава Богу, наша бюрократическая машина тоже отлаживается, восемь человек команды — это моя надежная опора. Директор, мой помощник, три человека на программе, двое в бухгалтерии, вот и все. Но пока нашлись эти восемь, через мои руки прошло, наверно, сотни полторы народу. Это такие жернова... зато сейчас я спокоен.

**Нина Цыркун.** Составление программ — это невидимые миру слезы...

**Аугуст Сукутс.** Ретроспективу Висконти мы готовили два с половиной года. Это скрупулезнейший труд. Ведь нет никаких прямых источников, из которых можно узнать, кому принадлежат права на показ, кому принадлежат копии фильмов. Кто-то потихоньку скупает то и другое, все это переходит из рук в руки, и приходится раскручивать весь клубок. Даже в Италии Висконти видят очень редко.

**Нина Цыркун.** Значит, времени делать свое кино не остается...

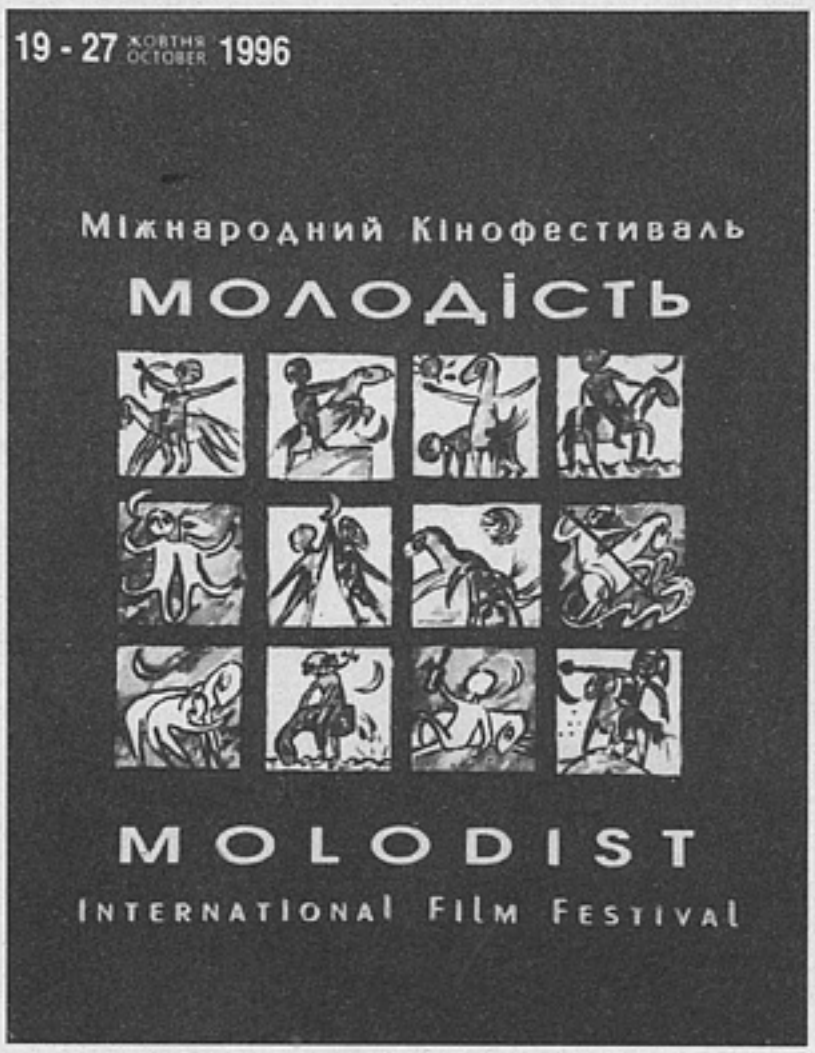
**Аугуст Сукутс.** В 1991 году я продюсировал документальную ленту «Могила Канта». Фильм снимался в Кёнигсберге, Петербурге, Польше, Германии... Режиссер Виктор Янсонс сказал, что ему нужно года два почитать Канта. Я сказал: пожалуйста, читай, я оплачу. Теперь я не смог бы оплатить и месяца такого удовольствия. В 1993 году мы с Александром Кайдановским сделали картину «Сергей Параджанов. Маэстро» в Тбилиси. Это фильм о последних днях жизни Параджанова, когда он изъял из себя актерство, отбросил позу, стал очень открытым и откровенным. Сейчас у нас есть идеи новой картины с Александром Калягиным. Но все время съедает фестиваль. Будь у нас большие деньги, все упростилось бы. Весь труд направлен на добычу денег...

А почему вы такая грустная?

**Нина Цыркун.** Потому что фестиваль кончился. Но вообще неделя — оптимальный срок для фестиваля. Обычно где-то на восьмой день наступает кризис усталости. А неделя — в самый раз: смотреть еще хочется, но уже насмотрелся...

СЕРГЕЙ ТРИМБАЧ

# «Молодость» по-синефильски




Киевский фестиваль «Молодость» родился еще в начале 70-х от брака комсомольского ЦК и Союза кинематографистов в лице режиссера Николая Мащенко. Показывались и соревновались студенческие картины, а также дебютные работы в длинном и коротком метре. Со временем фестиваль разрастался и в 80-е превратился, по сути дела, во Всесоюзный молодежный. Во всяком случае, именно здесь чаще всего вспыхивали режиссерские и актерские звезды, именно здесь встречались юные (и не очень) дарования Страны Советов. Вполне респектабельное действо...

Однако в начале 90-х «Молодость» начала хиреть. Комсомол сгинул вместе с деньгами и номенклатурным энтузиазмом. Союз кинематографистов обнищал, да и не

**КИЕВ-96**

до фестиваля ему было — тогда все увлекались политикой, крушилось старое государство, рождалось новое, которое, как верили многие, все сделает по щучьему велению: завалит дармовой колбасой и деньгами на производство фильмов. Колбасой действительно завалили, дороговатой, правда, с деньгами на кино вышла неувязка, и мы теперь дуемся на державных мужей — в очередной раз нашего брата употребили, поматросили и бросили.

Словом, молодежный фест дышал на ладан, однажды его даже не удалось организовать. Вот тогда-то и объявился специалист по всяким прочным конструкциям, доцент одного из киевских вузов Андрей Халпахчи. К тому времени он уже немного поработал на «Молодости», до этого — в одном из городских киноклубов: он из славного племени киноманов, киноакадемиев не заканчивавших, но по-чапаевски не испытывающих в связи с этим каких-либо комплексов. До поры до времени, впрочем: нынче как раз по этому пункту Халпахчи предъявляют самые серьезные обвинения.

Собралась команда молодых и достаточно предприимчивых людей, в основном синефилов, со знанием иностранных языков. И быстренько сладили международный статус фестиваля. Как ни странно, это все получилось — и вот уже третий раз подряд «Молодость» у нас — мировой кинофорум. Малость подучились и смогли... Среди прочего — обеспечить фестивалю достойный имидж. В глазах почтенной публики, в текстах СМИ, в каталогах фестовых.

Пресса у нас в Киеве незлобливая, нехристей нет. Стройными рядами приходят на пресс-конференции, задают ласковые вопросы, кушают затем бутерброды и мир-

но беседуют. Менталитет у нас такой, что бы и кто бы о нас ни писал. Перед «Молодостью», после нее появляются очень симпатичные материалы, живо повествующие. Чаще всего это нечто вроде песни о вещем Андрее — как вышел он в чисто поле, как слово заветное сказал, как собрались молодцы в штанах и юбках под его крылом. Очередная битва за фестивальный урожай — денег нет, горючего нет, но все крутится и все случается своим чередом. Нет, правда, говорю без иронии — они молодцы, Халпахчова команда. В позапрошлом году, в 1995-м, обещанных денег не поступило, Андрей едва ли не каждый день появлялся на телеэкранах, объясняя народу, что всё, капитан парохода, на котором жили участники феста, вот-вот повыбрасывает киношные вещички и даст деру. Но выкрутился-таки...

В 1996 году был предпринят неординарный ход. Президентская команда еще на шаг приблизилась к вершинам мировой цивилизации, подвигнув жену президента Людмилу Николаевну Кучму играть некую самостоятельную роль в жизни нашего общества. Ну, там о бедных, малоимущих беспокоиться, искусство, культуру привечать. И вот уже она патронирует «Молодость», что, как вы понимаете, сильно облегчало дело приобщения к госструктурам. Хотя сегодня даже жена президента может далеко не все — государство у нас демократическое, кто бы и что бы...

Доселе Людмила Николаевна нечасто появлялась на людях, поэтому народ принялся ее разглядывать. «Кучма такой некрасивый, — пригорюнился кто-то рядом со мной в зале, — а жена, гляди-ка, совсем ничего!» Правдивый вердикт. Первая леди страны поделилась своим беспокойством о судьбе нашего родимого кинематографа, о засилье иноземного продукта, внедряющего чуждые нам ценности. Выразила уверенность, что все у нас получится. Народ ее в этой уверенности поддержал — аплодисментами и сочувствующими взорами. Молодец, женщина! Пока эти припадочные мужики на госолимпе тягают друг дружку за чубы, может, хоть она что нибудь сделает? Тот же кинофестиваль, которым будем гордиться?

Впрочем, все это уже было. Еще в 95-м «Молодость» торжественно заявила, что она в списке лучших фестивалей мира. В этом реестре нет, скажем, Московского международного, а наши молодцы есть. Правда, критик Александр Рутковский проявил зловредную любознательность — принялся разыскивать тот список или каталог. Ищет до сих пор. Ну, прихвастнули малость, бывает. Фестиваль — дело тонкое, наработка имиджа должна вестись постоянно.

Рутковский нынче главный враг того самого имиджа. Уж пару лет говорит и пишет о дирекции «Молодости» всякие гадости, о которых и вспоминать не хочется. Что команда Халпахчи непрофессиональна, что у нее нет концепции и потому фестивальная программа собирается абы как. Что «химичат», что привирают по части своих заслуг перед национальным и мировым кинематографом... И так далее. Добился даже того, что специальная комиссия Союза кинематографистов, чьим детищем является «Молодость», расследует ее, дирекции, деяния. Что, впрочем, достаточно полезно — фестивалю и вправду стоит кое-что подремонтировать, а то и изменить кардинально.

В чем Рутковский несомненно прав — речь должна идти прежде всего о фестивале творческом, а не коммерческом. Ведь студенты — молодые люди, дебютанты. У них особенная потребность в профессиональном общении, а его-то здесь как раз не хватает. Нет, неформального, конечно, сколько угодно. Но нужны и специальные усилия, семинары, диалоги, «круглые столы»... Тем более что приезжают опытные профессионалы — с ними интересно общаться, дискутировать, обсуждать и конкретные кинотексты, и проблемы более общего порядка. Но, увы... Хотя в 1996 году кое-какие подвижки в этом направлении были.

Многое объясняется противоречивостью самого существования дирекции фестиваля. С одной стороны, это вроде бы предприятие Союза кинематографистов, на чьей жилплощади она, собственно, и проживает. С другой же — едва ли не частное дело нескольких синефилов (среди них, впрочем, есть и люди с киноведческим образованием), что вынуждает их сторониться многих и многих, в ком подозрева-

ются конкуренты их бизнесу. Не трожь, это мое — таков принцип, судя по всему. Хотя на словах и призывают подключаться, предлагать новые идеи, сотрудничать. Но в искренности подобных призывов приходится сомневаться. Видно же — эти хлопцы и девчата хотят все делать сами. Ну что же, Бог в помощь, как говорится...

Что касается наличия или отсутствия концепции, то узреть ее можно лишь в самой кинопрограмме. А точнее — постараться увидеть, насколько она программна, есть ли в ней авторский замысел, насколько она отвечает реальной картине молодого кино. Боюсь, что во многих случаях отборщиков подводил вкус, что мотивировка выбора фильма, как правило, была случайной или же просто внехудожественной.

Вообще говоря, редко кто манифестирует идею фестиваля и средства ее воплощения. Концепция «Молодости» в тематической плоскости совершенно ясна — соревнуются картины молодых по творческому стажу кинематографистов, от студентов до авторов первых полнометражных лент. Всмотримся — как выглядят сегодняшние «полноценные» дебютанты?

Скучновато, нужно сказать сразу. Киевлян, и я тому не исключение, несколько огорчил фильм Василя Домбровского «Judenkreis, или Вечное колесо». Нечто замороженное, вытащенное из холодильника. Хоть вроде бы все делается осознанно — в картине полно явных и скрытых цитат, и не только из кино. Но уж слишком они топорны и неартистичны, и вправду «замороженные», неуклюжие. История Марички (Светлана Круть) в точности повторяет знаменитую «Катерину» Тараса Шевченко, и, стало быть, современная героиня проигнорировала мудрое предостережение: «Кохайтеся, чорнобриві, та не з москалями». Дон Жуан... Старый и мудрый музыкант Либерзон в исполнении Богдана Ступки хоть и блистательно сыгран, как всегда у Ступки, но очень напоминает его знаменитого персонажа из «Тевье-Тевеля». И так далее и тому подобное.

Зачем взяли такую картину — понятно, это вообще единственный дебют на Украине за отчетный период. Программность же есть в самом фильме — это как бы слепок со всей нашей современной национальной культуры, развернутой, за исключением некоторых весьма отдельных случаев, в прошлое. Оттуда, из некоего «золотого века» ожидают чего-то славного и чудесного, способного по мановению руки преобразить унылое настоящее. Там, в сиреневой дымке, лежит наша Атлантида, и все дело в том, чтобы поднять ее на поверхность. Словно бы летим в космическом корабле, а вокруг такой себе Солярис, умело зондирующий наше сознание и подсознание, материализующий больные образы и посылающий их нам. И литература, и кино слишком часто в последние годы выполняют подобную функцию — без особого успеха, надо сказать, ибо люди что-то не слишком хотят погружаться в образы прошлого.

Фильм польского режиссера Мацея Слезицкого «Папа», напротив, погружен в настоящее, в день сегодняшний. Жестко и без каких-либо выкрутасов рассказана мелодраматическая, в общем-то, история развода, борьбы за ребенка, сумасшествия жены... Хорош в главной роли Богуслав Линда, очень крепкая режиссура, поворачивающая сентиментальную историю иной стороной, более американистой и прозаической. Один из возможных европейских ответов на американский вызов — лихо, занимательно, жестко.

Россияне привезли петербургский «Принципиальный и жалостливый взгляд» Александра Сухочева, картину уже достаточно известную, побывавшую на нескольких фестивалях. Некий синтез традиции «Ленфильма», Тарковского и Муратовой... Торжество фотогении (операторы Александр Корнеев и Артем Мелкунян), актерской техники, подробно, до занудливости, воссоздающей все извивы и повороты женской психики. Символическая нагруженность детали, сюр в атмосфере кадра. Хорошее кино, погруженное в стилевые направления прошедших времен.

«Воспоминания о неизвестном» голландки Натали Алонсо Казале на самом деле вышли из известной всем «шинели» Тарковского. Это впечатление усиливается и оттого, что в картине много хороших русских стихов, в том числе Арсения Тарковского. Автобус с туристами заплутал где-то в Южной Испании, чтобы упереться в не-

кие туманные образы прошлого. Тоска, да и только.

Еще бóльшая — в американском фильме «Несбывшиеся мечты» Андреа Стар Риз и Доналда Берда. Как написано в каталожной аннотации, речь идет о молодой женщине, «застигнутой между двумя экзистенциями». Балетные танцы, глубинные философские образы... Одну экзистенцию я кое-как зафиксировал, а на вторую наплевал — американский вызов европейским традициям показался уж слишком непрофессиональным по режиссуре. Чуть лучше, но так же скучно и во вполне европейском «Отеле «Селект» француза Лорана Буника.

Туркменский фильм «Аромат желания» Сергея Шугарева показался гораздо свежее. Не в последнюю очередь потому, что в нем есть незаезженный материал, хотя он и упакован в достаточно привычные формы поэтической стилистики.

«Новости от добренького Бога» француза Дидье Ле Пешера оказались довольно забавной игрой. Строго говоря, подобная игра и занимала авторов многих фильмов фестивальной программы, так что некий концептуальный каркас просматривается.

Лучшим, и по мнению жюри, и по моему разумению тоже, в полнометражном конкурсе был фильм сербского режиссера Горчина Стояновича «Преднамеренное убийство». Отлично сыгранная актерами и хорошо поставленная история о войне и мире, агрессивности и нежности, любви и ненависти. Молодой герой все же уйдет на войну и погибнет, хотя вся его природа бунтует против подобного выбора. Но социальные инстинкты бывают сильнее чувств, замешанных на естественном...

В анимационном конкурсе победила картиночка Тайрона Монтгомери «Поиск» (Германия) — о бесцельности и бессмысленности поиска лучшего из миров; оставайся на своем материале и в своем естестве (герой сделан из сыпучего материала, похожего на мокрый песок) — и как минимум не проиграешь. В короткометражной студенческой «Русалочке» Владимира Тихого парень влюбился в женщину из сопредельных стихий и упорно добивается гармонии необычного союза. Ко всему прочему здесь присутствует легкое подтрунивание над некоторыми привычными жанрово-стилистическими моделями традиционного украинского кино, что настраивает, наконец-то, на оптимистический лад — в прошлое оглядываются с улыбкой и легким лукавством.

Гран при несколько неожиданно завоевал фильм ирландца Дэмиена О'Доннела «Тридцать пять против одного». Очень смешная комедия о мальчишке, над которым издеваются одноклассники. В финале не выдерживает мамаша преследуемого — под ее натиском «вражеская» команда стушевалась и начала по-обезьяньи повторять привычки главного героя. Масса очень легко капитулирует перед силой, авторитетом кулака... Почти басенный сюжет, легко и остроумно разыгранный. И все же главный приз для этого фильма слишком щедрая награда.

Впрочем, терзания жюри понять можно — конкурс на этот раз был все же слабоват. По-разному это можно объяснять, но нас интересует результат. А он таков — немалое количество слабых, а то и откровенно беспомощных фильмов. Нужен более мощный фильтр, нужна бóльшая взыскательность в отборе картин.

А собственно фестивальный, организационный профессионализм команды Халпахчи несколько вырос. Критика, комиссии и прочие неприятности, надеюсь, их не озлобят, напротив, заставят работать лучше. Хотя работать в условиях гибели кинематографа, сами понимаете, штука непростая...

# Квентин Тарантино:

ДЖАМИ БЕРНАРД

# человек и его кино

Соблюдать верность — это очень важно.

**Винсент — Джон Траволта, глядя на себя в зеркало. «Криминальное чтиво», Квентин Тарантино**

— Ты больше не можешь оставаться в нашем клубе. Ты лишаешься своей доли.
— Я так понимаю, что наша дружба переживает не лучшие дни?

**Эрик — Жан-Хью Англад и Зед — Эрик Штольц, бывшие друзья детства, чья истинная суть обнажилась во время налета на банк. «Убить Зои», Роджер Эйвери**

Вот отличный пример, почему никому нельзя доверяться. Никому. Ни единой живой душе. Стоит довериться хоть кому-нибудь — и бац! В результате — ноль. Полный ноль. Ты знаешь, я вырос с Куином. На улице... Он начал с самых низов, вечно сидел без гроша. И всегда просил у меня деньги. Я решил: а, пускай себе. Мол, я держу его в кулаке... А оказалось, что этот говнюк... что это я был у него в кулаке, вот так!

**«Власть демонов», Роджер Эйвери**

## «Бешеные псы»: лай продолжается

Давно замечено, что одна из постоянных тем в сценариях Тарантино — тема верности и ее оборотной стороны — предательства. Истории мистера Оранжа в «Бешеных псах» и выброшенного из окна Тони Роки Хоррора в «Криминальном чтиве» показывают, что плата за предательство может быть высока.

---

Окончание. Начало см.: «Искусство кино», 1997, № 1.

Тесно связан с этой темой и интерес к «отцовским фигурам», таким как Марселос Уоллес или Джо Кэбот. Отец Квентина не проявлял к сыну вообще никакого интереса. Отчимы занимались его воспитанием по настроению. Интерес третьего мужа Конни коренился в желании быть поближе к силе и славе киноиндустрии. Никто из множества «отцов» Квентина не смог бы повести себя, как отец героя «Настоящей любви», который предпочел умереть, но не выдать сына.

Сам Квентин не особо предается самоанализу, но зато среди его друзей и коллег нет недостатка в желающих обсудить, насколько он сам верен своим друзьям.

## О Роджере

Роджер Эйвери и Квентин познакомились в 1984 году, когда оба работали в Видеоархиве. Их первоначальная неприязнь друг к другу постепенно переросла в дружбу, которая даже в лучшие времена имела острый привкус соперничества. Они вместе работали над сценариями, и зачастую невозможно определить, кому принадлежит идея той или иной сцены. Роджер передал Квентину набросок сценария под названием «Открытая дорога», и его идея была развита Квентином в «Настоящей любви» и «Прирожденных убийцах».

— Квентин прочел сценарий, одобрил в целом и решил переписать, — рассказывает Роджер. — Он сказал: «Это настолько хорошо, что если еще чуток поднапрячься, получится великая вещь».

Вклад Роджера в «Настоящую любовь» и «Прирожденных убийц», а также сценарий, по которому он позже снял «Убить Зои», свидетельствуют, что Роджер — не Тарантино. Однако целая треть «Криминального чтива» была взята из сценария, написанного им много лет назад. Он назывался «Власть демонов» (Pandemonium Reigned).

Квентин купил у Роджера этот сценарий как сюжетную основу для героя Брюса Уиллиса. Поработав над ним, значительно его улучшил. Там, где Роджер был грубоват (один из героев предлагает измазать дерьмом женщину перед тем, как ее убить), Квентин веселился. Сценарий Эйвери кончался смертью героев, а у Тарантино неожиданно приходит спасение. Но при этом Квентин во многом использовал наработки Роджера: в сценарии история боксера была уже выписана в деталях, включая сцену с анальным изнасилованием, человеком на цепи, священными часами и девушкой, которая ест на завтрак пирожные.

Квентин прекрасно пишет диалоги и строит повествование, но сюжеты он обычно заимствует у других. Преступление ли это? Конечно, нет. Многие прекрасные фильмы — результат сотрудничества партнеров, которые нашли друг в друге те качества, которых не хватает им самим. Только Квентин ни с кем не собирался делить лавры.

Поначалу предполагалось, что Роджер будет соавтором сценария «Криминального чтива», но потом он согласился на упоминание своего имени в титрах и оплату по минимуму Гильдии писателей. Друзья говорят, что это все, что предложил Квентин остро нуждавшемуся в деньгах Роджеру.

— Нет, нет, это неправда, — отвечает Квентин. — Ситуация была такова: я купил у него права на сценарий и собирался приспособить его для «Чтива» так же, как переделывают роман, чтобы снять по нему фильм. И я предлагал Роджеру, что когда я закончу сценарий, мы сядем вместе и подработаем его. Ведь о нем как о сценаристе тогда никто не слышал. Он уже написал «Убить Зои», но еще не продал. А я поехал писать сценарий в Европу, и со временем он стал для меня родным, ну, как собственный ребенок, и мне больше не хотелось переписывать его вместе с Роджером. Конечно, Роджер расстроился, но, надеюсь, в конце концов он меня понял.

Возможно. Однако жена Роджера, Гретхен, была не столь понятлива. На церемонии вручения призов «Золотой глобус» Квентин, получая награду за лучший сценарий, даже не упомянул Роджера. И когда он попытался сесть за столик Эйвери, Гретхен прогнала его громким криком: «Fuck you!»

Джерри Мартинес, их общий друг из Видеоархива, заметил: «Квентин недоволен тем, что Оливер Стоун использовал его материал, но сам поступил так же».

Квентин усугубил обиду, использовав одну из идей Роджера в пастише Рори Келли «Спи со мной», где он сыграл эпизодическую роль. Рори просто написал в сценарии: «Квентин несет свое». В этот день Тарантино появился в футболке с надписью «Psychotonic» и начал весело импровизировать насчет скрытой гомосексуальности в фильме «Секретное оружие» (Top Gun). Казалось, он придумал все на месте. На самом деле, это была давняя идея Роджера, и тот чисто случайно обнаружил это, разговаривая с Эриком Штольцем. Ему пришлось купить билет, чтобы посмотреть фильм и выяснить, что Квентин сделал с его идеей. Роджер, может быть, и помирился бы с Квентином, но его друзья говорят, что он был зол и подавлен.

— Роджер ведь не записал это на бумаге, так? — оправдывался Квентин. — Действительно, идея принадлежала Роджеру, а я подогнал ее для фильма. Мы вдвоем гнали эту телегу, рассказывали эту штуку на вечеринках. Кончилось тем, что я включил ее в фильм.

— Если вы сидите в компании и перебрасываетесь шутками, и один из вас запоминает шутку, разве это можно назвать плагиатом? — рассудил Джерри Мартинес.

## О Крейге

Крейг Хамман, с которым Квентин учился в школе актерского мастерства, нашел ему первого менеджера, обеспечил его первым сценарием, привел в надлежащий вид по форме готовых постановочных сценариев записки Квентина, помог Квентину со сценами о наркотиках в «Криминальном чтиве», а также был его соавтором по незаконченному сценарию «Преступная голова» (The Criminal Mind). «Преступная голова» — это набросок историй о серийном убийце, который перестает убивать и таким образом сбивает с толку полицию.

— Квентин просто не хотел делиться с Крейгом славой, и это очень жаль, потому что идея была замечательная, — говорит продюсер Стэнли Марголис.

Тем не менее Крейг не сказал ни одного дурного слова о своем бывшем друге.

— Он энциклопедически образован, — говорит Крейг. — Возможно, он кое-что и заимствует, но делает это бессознательно.

## О Барри Левинсоне

Известно, что Квентин дал согласие срежиссировать одну из частей телесериала Барри Левинсона «Геноцид» (Homicide), но в последнюю минуту отказался. Потом Левинсон написал для Квентина роль в фильме «Джимми Холливуд» (Jimmy Holliwood), а когда дело дошло до съемок, тот отказался всего за два часа до начала, заявив, что слишком занят и вообще ему надо посмотреть какой-то фильм в кинотеатре.

— Да, я отказался в последнюю минуту, — подтверждает Квентин, — но не думаю, что сильно его подвел. Поначалу эта идея мне нравилась, но потом я понял, что это не для меня.

Левинсон отказался комментировать эту историю, которая перекликается с другими обвинениями Квентина в том, что в порыве энтузиазма тот дает устные (а иногда и письменные) обязательства, а потом отказывается от них, ссылаясь на занятость, не заботясь о тех неудобствах, которые доставляет партнерам. Это довольно типично для Голливуда, где половина того, о чем договариваются, никогда не реализуется.

## О Ринго Ламе

На фильм «Город в огне» (City on Fire) обратили внимание после того, как в 1994 году в маленьком журнальчике Asian Trash Cinema было опубликовано письмо Дианы Боуман, которая писала редактору: «Пишу, чтобы облегчить душу. Как вы знаете, Квентин Тарантино стал весьма популярен после выхода фильма «Бешеные псы», и это справедливо. Мне самой он очень нравился, пока я не посмотрела «Город в огне» Ринго Лама, снятый в 1987 году. «Бешеные псы» — бессовестный плагиат, во всяком случае, совпадений здесь слишком много, чтобы не принимать их во внимание».

Новость была подхвачена английским журналом Empire и американским Film Thread: были опубликованы фотографии,

показывающие, насколько близко «Бешеные псы» повторяют последние двадцать минут фильма Лама. Нет никаких сомнений в том, что наряду с другими лентами, которые Квентин высоко оценил, «Город в огне» вертелся у него в голове или, по крайней мере, в подсознании, когда он делал свой режиссерский дебют. Неудавшееся ограбление ювелирного магазина, отступление на заброшенный склад, раненый полицейский, финальная перестрелка, клятвы верности друзей — все это присутствует в обоих фильмах.

— Да, — отвечает Тарантино, — там тоже идет речь о законспирированном копе, участвующем в ограблении. Но я не знал, что «Город в огне» застолбил за собой авторские права на эту сюжетную линию. Так же как этого не сделали и другие пять тысяч фильмов, снятых на ту же тему... Я ворую из всех фильмов, которые когда-либо были сняты. Мне это нравится, и от этого мои фильмы делаются только лучше.

Сэмюэл Л.Джексон, сыгравший Жюля в «Криминальном чтиве», сравнил Квентина с губкой. Он извлекает нужные кадры из памяти, в которой хранится все, что он когда-либо видел на экране.

Майк Уайт, в то время двадцатилетний менеджер отделения «Блокбастер Видео» в Ривьере, штат Мичиган, осуществил проект, достойный молодого Тарантино: соединив отрывки из обеих картин, он сделал остроумный двадцатиминутный фильм, который назывался «Кого вы хотите одурачить?». Пленка так и вращалась бы в андерграунде, если бы Майк не показал его на Нью-Йоркском фестивале подпольного кино в марте 1995 года, что подмочило репутацию Квентина как раз перед получением «Оскара».

Квентин спокойно отнесся к выходке Майка Уайта.

— Когда я был моложе, — комментирует он, — мы с друзьями часто рассуждали на темы вроде: «Ридли Скотт и «Чужие». Ридли все содрал у Марио Бавы из «Планеты вампиров», но это два абсолютно разных фильма. Однако Ридли Скотт широко известен, он в фаворе, тогда как Марио Баву задвинули в тень. Поэтому хочется поднять на пьедестал одного и сбросить с него другого. Киноманам важно утвердить свое мнение. В споре побеждает тот, кто считает свою точку зрения самой правильной. Я, например, всегда прав.

## О насилии

— Насилие — одно из самых забавных зрелищ на свете, — сказал Квентин, суммируя свое отношение к насилию на экране.

— Мы с Квентином разные люди, мне претит многое из того, что он делает, и я часто спорю с ним о насилии в кино, — говорит режиссер и друг Квентина Александр Рокуэлл. — Меня часто раздражало его отношение к людям, и мы ссорились по этому поводу. Но, по правде сказать, Квентин — единственный, с кем я хочу сотрудничать. В девяти из десяти случаев наши взгляды совпадают.

Деннис Хоппер полностью поддерживает Квентина.

— Не думаю, что какой-нибудь фильм может воспитать в человеке жестокость, — говорит он. — Я живу в Венисе, штат Калифорния, где легко купить наркотики и где как минимум раз в неделю кого-нибудь убивают. То, что я вижу каждый день, не имеет ничего общего с насилием, которое показывают в кино.

Квентин тоже разграничивает насилие на экране и насилие в жизни:

— В «Бешеных псах» оно нужно мне, чтобы зацепить зрителя. Видимая легкость, уловки, болтовня не дают зрителю отвернуться от экрана. А в жизни это происходит так: еще минуту назад двое весело шутили, а сейчас уже все вокруг в крови.

## О геях

Квентина веселят дискуссии, запущенные по «Интернету», является ли он скрытым геем, в связи, например, с крупным планом задницы Брюса Уиллиса, когда тот перелезает через забор, возвращаясь за отцовскими часами в «Криминальном чтиве».

— А я слышал, — говорит в ответ Квентин, — что на северо-востоке есть объединение лесбиянок, которым нравятся «Бешеные псы». Я склонен предполагать, что у лесбиянок вкус лучше, чем у кого-либо другого. Поэтому их мнение — лучший комплимент для меня.

## О Джоне Ву

На кинофестивале в Торонто в 1992 году Квентин Тарантино и его азиатский кумир Джон Ву объявили, что будут вместе снимать фильм. Квентин напишет сценарий, Джон будет режиссером, а актер Чоу Юнь Фа[1] дебютирует в Америке. Фильм этот никогда не был поставлен.

— Я надеюсь, что это произойдет, — говорит Теренс Чанг, продюсер Ву. — Мы любим Квентина, мы считаем его гением.

— Ву — это мой герой, — говорит Квентин. — По-моему, он делает лучшие экшн-фильмы после Серджо Леоне. Он возрождает жанр в Гонконге. Написать сценарий для такого фильма будет действительно нелегко и, возможно, окажется медвежьей услугой Джону Ву. Но я и правда придумал хорошую историю. Хорошие истории легко писать, они, можно сказать, пишутся сами. Меня вдохновила сама идея сотрудничества. Мне также понравилась идея вывести Джона Ву на американский рынок, так сказать, в неотфильтрованном виде.

Триллер о похищении, который придумал Квентин для Ву, так и не превращен в сценарий. Возможно, это произошло по той же причине, по которой распались многие другие проекты Квентина: он замахивается на то, что не может осилить. Впрочем, существует и другое объяснение: по слухам, Джон Ву был оскорблен сценарием Квентина.

— Поколение мальчишек вроде Квентина считают, что фильмы Джона — чистая забава, в то время как на самом деле насилие и смерть — только метафоры чего-то очень важного, — говорит источник, пожелавший остаться неизвестным. — Квентина интересуют ощущения, а не чувства. Это прямо противоположно замыслам Джона Ву. И Чоу удается сыграть эту доброту, он не какой-нибудь помешанный азиатский убийца. Я слышал, что в первом эпизоде сценария Квентина Чоу косит женщин и детей и предстает абсолютно безжалостной машиной для убийств. Но фильмы Джона в первую очередь повествуют об эмоциональных, глубоких и сильных отношениях между его героями.

## О языке

В «Криминальном чтиве» слово «ниггер» произносится тринадцать раз черными героями и семь — белыми. Одни считают, что Квентин освободил язык от узких рамок «политической корректности», другие называют его расистом.

— Тарантино отвечает на вызов, который бросает художнику вавилонское смешение, — пишет публицист-социолог Стэнли Крауч.

— Честно говоря, не было нужды употреблять это слово так часто, — говорит актер Винг Реймз, игравший большого босса Марселлуса в «Криминальном чтиве». Но, по-моему, Квентин действительно уловил современную манеру речи и черных, и белых. Его Джимми говорит в фильме о «свалке дохлых ниггеров», и в ретроспекции мы видим, что его жена — черная, поэтому его слова звучат иронично, и это жизненно. Но у меня много друзей афроамериканцев, которые не могут употреблять это слово с такой легкостью. Я понимаю их отношение к белому парню, который так же спокойно говорит «ниггер», как, например, спрашивает, какая сегодня погода.

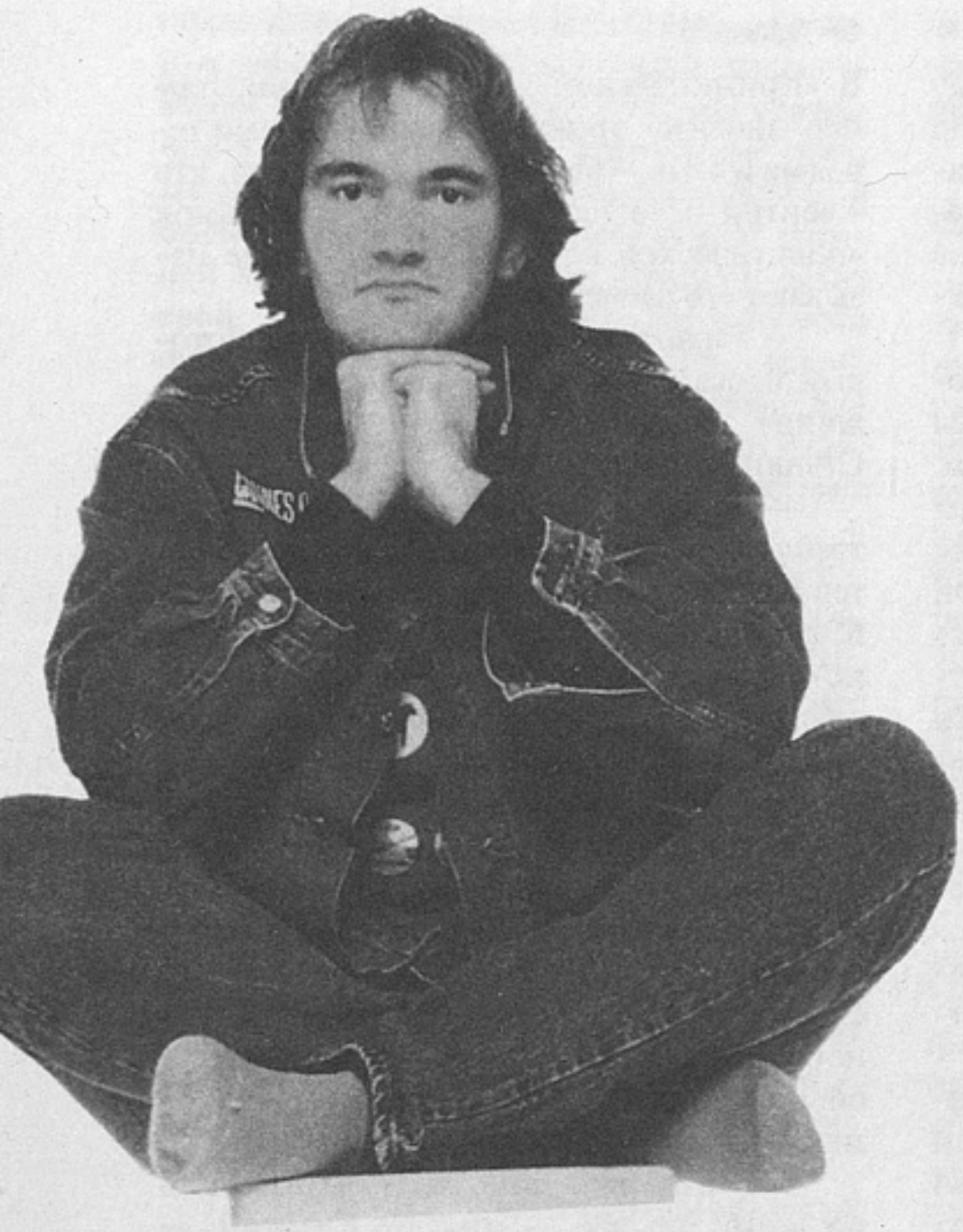
— Это скучная тема, мне нечего сказать по этому поводу, — говорит Квентин. — Скажу просто: у меня в фильме так говорят, и всё тут.

По его словам, большинство из тех, кто жалуется на нецензурщину, и есть расисты, независимо от того, черные они или белые. Это идет от воспитания. «Я подхожу к этому с чистым сердцем, и люди с чистым сердцем меня поймут. А вообще-то если вы делаете то, что делаю я, вас обязательно поймут неправильно. Я уже к этому привык».

## «Я побью тебя, как бабу!»

Квентин рассказывает, что во время работы в Видеоархиве он иногда устраивал «Праздник презрения к Квентину». В такие ночи он сам пытался понять, насколько он омерзителен и затрахан. Сегодня в Голливуде этот праздник существует в виде слухов об омерзительных поступках, которые Квентин якобы совершал. Некоторые фак-

[1] Не случайно сценарий «Бешеных псов» был посвящен, в частности, Чоу Юнь Фа, главному актеру Ву. — *Здесь и далее прим. переводчиков.*



ты подтверждаются, но на поверку оказываются не настолько уж омерзительными, другие, напротив, оказываются вымышленными. Вспомним письмо Дэнни Де Вито в Hollywood Reporter, где он сравнивает злопыхателей Квентина с героями басни «Лиса и виноград», утверждая, что втайне все мечтают работать с Тарантино.

Одна из выходок Тарантино — звонок Стивену Сачсу, другу Лоуренса Бендера, заинтересовавшего Майкла Мэдсена «Бешеными псами». Рассказывают, что Квентин позвонил Стиву и оставил у него на автоответчике сообщение, в котором обещал «побить его, как бабу». Сам Стив не любит распространяться об этом, отказываясь подтвердить или опровергнуть эту историю. Квентин утверждает, что это правда: «Иногда во мне просыпается восемнадцатилетний мальчишка, готовый вспылить по малейшему поводу, но обычно мне удается себя контролировать».

— Сейчас, когда Квентин знаменит, — говорит Алекс Рокуэлл, — многие пытаются его очернить, представить негодяем или страдающим манией величия. Правда в том, что Квентин не такой, как все мы. У него есть миссия. Он уже сейчас ставит себя в один ряд с Альфредом Хичкоком или Орсоном Уэллсом. И ведет себя соответственно. Иногда это шокирует окружающих. Но чем больше я знаю Квентина, тем больше понимаю, что для него это естественно. При этом он не стремится ущемить чьи-либо интересы. И не гонится только за внешним блеском. Например, он хочет собрать коллекцию фильмов из малоизвестных картин 70-х годов. Хочет заниматься распространением фильмов. Словом, хочет повлиять на кино в различных его аспектах.

Квентин обожает быть у всех на языке. «Я могу целыми днями слушать сплетни о себе и смотрю The Gossip Show, надеясь увидеть там себя».

## Криминальное чтиво

> Не рассказывай мне о массаже ступни. Я, бля, в ступнях сам понимаю.
>
> **«Криминальное чтиво»**

> Траволта. В «Криминальном чтиве» собрано все, что любит Квентин.
> Тарантино. Это мир Квентина!
>
> **Джон Траволта и Квентин Тарантино на MTV.**

Ступни Умы Турман считаются самыми красивыми в киномире.

— Неужели об этом говорят? — спрашивает Квентин, огорченный тем, что есть и другие, озабоченные этой частью тела.

— Он помешан на ступнях, — говорит Стив Мартинес, включенный в расчетную ведомость «Криминального чтива» за то, что маслом написал портрет Умы, детально изобразив пальцы ног.

На роль Мии, таинственной жены криминального босса Марселлуса, пробовались другие актрисы, но когда Квентин встретил Уму, которую агент прочил на роль Ханни-Банни[2] (ее сыграла Аманда Пламмер), он почувствовал, что она — Миа, вышедшая из его подсознания, единственная героиня, которую он создал, не опираясь на прототип.

— Я была чрезвычайно озадачена сценарием «Криминального чтива», — рассказывает Ума. — Но меня захватила невероятная энергия и энтузиазм Квентина. Когда мы первый раз ужинали вместе, мне показалось, что знаю его сто лет...

Мы создавали образ, начав с костюмов, затем прорабатывали реплики. Сперва с Квентином, потом с Джоном Траволтой. Мы провели несколько дней в «Джерси Филмз», студии, похожей на огромный гараж. Мы сидели там за карточным столом и работали. Великое часто рождается из страданий. Наш фильм родился из радости.

В сцене с длинной иглой, в которой передозировавшейся Мие грозит инъекция адреналина в сердце, ей надо было встать с протянутыми вперед руками. Но Ума вспомнила, что читала про тигра, которому вкололи слишком большую дозу транквилизаторов, а потом пытались спасти его с помощью адреналина. В статье было написано, что он «просто взвился, как ракета», и Ума захотела прыгнуть так же.

— Это была умора да и только, — рассказывает она. — Джон всадил воображаемую иглу в мою грудь, и я пролетела через комнату, как Тасманский дьявол, точно так же, как вы видите в фильме. Я ободрала коленки, потому что врезалась в подбородок Розанне Аркетт.

Стиву Мартинесу заплатили 1500 долларов за портрет Умы, который должен был висеть в ее городском доме. Квентин не давал точных указаний по поводу изображения, кроме того, что Ума, как Грейс до нее, должна лежать на диване свернувшись. Он особенно настаивал на том, чтобы ее ноги были обнажены. Она выглядела очаровательным, неземным существом.

— У нее самые потрясающие пальцы и ступни во всем киномире, — говорит Квентин. — Потому что они большие, а большие ступни у женщины — это сексуально. И пальцы рук невероятно длинные! Однажды нам необходимо было снять ее руки, а ее не было рядом в этот момент, и мне предложили снять дублершу. Но это было невозможно!

Квентин сам подбирал и одежду Умы. Миа одета в черные штаны, заканчивающиеся над щиколоткой, чтобы подчеркнуть ее обнаженные ступни, которые мы видим сразу же после крупных планов ее губ и носа.

— Диалог Винсента и Жюля о массаже стоп смешной до истерики и абсолютно жизненный, — считает Ума. — Я думаю, что если массаж стоп делает представитель противоположного пола, который не является евнухом или вашим кровным родственником, то это возбуждает. Это эрогенная зона.

Говорят, что у Квентина с Умой был роман во время съемок. На это Ума отвечает: «Если бы он не был моим хорошим другом, я и пяти минут с ним не осталась бы. Как и вся, впрочем, остальная женская часть человечества».

В закусочных Амстердама и забегаловках быстрого обслуживания в Париже, везде, куда Квентин ездил рекламировать «Бешеных псов» или где бывал просто так, он писал сценарий «Криминального чтива», собирая воедино истории и героев, как это сделал Марио Бава в 1963 году в фильме ужасов «Черный шабаш» (Black Sabbath) или Дж.Д.Сэлинджер в рассказах о семье Глассов.

«Бешеные псы» были в то время в Европе хитом, поэтому Квентину нетрудно было познакомиться с женщиной. Позже Квентин шутя предлагал Элисон Андерс написать руководство о том, как «снимать» девушек на кинофестивалях. Квентину не мешало незнание языков. Он просто подводил девушку к газетному киоску и пока-

[2] Ханни-Банни, участвующая в ограблении ресторана. На лицензионной кассете дается перевод «Зайчик».

зывал свою фотографию в каком-нибудь журнале.

Квентин ездил в Амстердам на фестиваль фильмов Хоуарда Хоукса, оказавшего на него такое большое влияние.

— Амстердам был для него особым местом, — говорит Алекс Рокуэлл. — Там можно легально курить травку и вообще оттянуться. А все благодаря кино. Фильм как сёрфборд: вскакиваешь на него, и пленка несет вас вокруг света.

«Криминальное чтиво» как коммерческий проект был начат в фирме «Джерси филмз» бывшей подружкой Квентина, Стейси Шер. Проект получил одобрение «ТриСтар», но потом сценарий был передан «Мирамакс», согласившейся вложить в него 8 миллионов долларов в середине 1993 года. Все актеры получали 1400 долларов в неделю, но им были обещаны премиальные в конце, когда фильм начнет делать деньги.

Ричард Глэдстайн, менеджер из Live, который в свое время курировал «Бешеных псов», был теперь руководителем производственного отдела в «Мирамакс». Ричард послал сценарий Харви Вайнстайну, который начал читать его в самолете и постоянно названивал Ричарду во время полета, умоляя рассказать, чем все кончилось. «Начало гениальное! — кричал Харви. — Там и дальше все так здорово? Возвращается ли Винсент Вега?»

Благодаря закольцованному сюжету, Вега действительно возвращался. Винсент, по сути, брат Вика Веги[3] из «Бешеных псов», что вписывается в глобальную идею Квентина о сообществе персонажей, путешествующих из фильма в фильм. Квентин даже обсуждал эту роль с Майклом Мэдсеном, сыгравшим Вика. Но тот предпочел сниматься в фильме «Уайат Эрп». В глубине души Квентин больше склонялся к Джону Траволте, вероятно, потому, что он хотел познакомиться с героем своего детства и получить возможность разыграть с ним давно знакомые эпизоды из «Смазки», «С возвращением, Коттер!» и «Лихорадки субботнего вечера». Когда Квентин и Джон поладили, между ними произошел разговор, который «одновременно тронул и обидел» Джона.

— Я вернулся домой, — рассказывает он, — все переварил и понял, что этому парню я не безразличен. Он цитировал Полин Кейл, Франсуа Трюффо, Бертолуччи и Де Пальму. Он утверждал, что для всех я был любимым актером, и если так, то почему езжу на такой дрянной машине? Я не знал, что ответить. Никто еще так не заботился о моей карьере.

Через полгода Квентин предложил Траволте роль Винсента, хотя все, начиная с Лоуренса Бендера и кончая Харви Вайнстайном, который предлагал на эту роль Дэниела Дей-Льюиса, были против. Дэниел работал с «Мирамакс» над фильмом «Моя левая нога» и очень хотел получить роль Винсента, чем поставил Харви в неудобное положение. Но Квентин был непреклонен и заявил, что если он не может взять на эту роль Траволту, то не будет снимать вообще.

— Он из-за меня все поставил на карту, — говорит Джон. — Я боялся не оправдать его надежд и выкладывался на всю катушку.

Крупный, с длинными сальными волосами и почти афро-американской манерой разговора, герой Джона получился запоминающимся, смешным и обаятельным. Под его влиянием Квентину пришлось внести кое-какие изменения.

— Сперва имелось в виду, что Марвину выстрелят в горло и зрители будут наблюдать за его мучениями, а потом я прекращу их, снеся ему голову вторым выстрелом, — рассказывает Джон, — это выглядело мстительно и злобно. Я считал, что это должен быть несчастный случай, и я изменил реплику с «О, я застрелил его» на «О, я нечаянно выстрелил Марвину в лицо!», что было смешно. Слово «лицо» и имя собственное сделали эту фразу смешной, будто я ему на ногу наступил.

Квентин позволял актерам играть по-своему, если это не нарушало ритм и рисунок диалогов. Самым трудным для Джона был длинный диалог с Сэмюэлом Л.Джексоном о массаже ступней.

— Восемь страниц диалога! Последний раз я встречался с подобным на «Лихорадке субботнего вечера». Сцену сняли за один

[3] Он же — мистер Блонд. См. также сноску 5.

дубль, но текст я учил полгода и знал его как свои пять пальцев. Это сильно изматывает. Такие требования ко мне давно никто не предъявлял.

Другая важная сцена в фильме — соревнование по твисту в «Джек Рэббит Слимз», ресторане, посвященном таким идолам, как Мэрилин Монро, Джеймс Дин и Бадди Холли: Винсент и Миа танцуют, как герои любимого Квентином фильма Годара «Отдельная банда».

— Меня до сих пор удивляет, почему зрители так возбуждаются, когда я танцую, — говорит Джон. — А я просто танцевал в образе обдолбавшегося, толстоватого парня, вспоминающего о танцах 60-х, танцах его юности.

Квентин показал Джону, как танцевать.

— Он танцевал твист, — рассказывает Джон, — как двенадцатилетний мальчишка, танцующий в первый раз. Потом показал мне фильм с Билли Джеком, в котором тот снимает ботинки перед тем, как танцевать.

Ума чувствовала себя немного не в своей тарелке, потому что Квентин и Джон знали о таких танцах гораздо больше нее.

— Квентин четко объяснил, какой он хочет видеть меня в танце, — говорит она. — Знаете тот крутой шейк Top Cat? Мы танцевали, а Квентин подсказывал стили: теперь делай, как Кэтвумэн, а теперь свим и так далее. Был момент, когда Квентин хотел держать камеру, но был так увлечен, что уже танцевал вместе с нами. Квентин выплясывал с камерой, пляшущей в его руках.

После съемки этой сцены Джону приснился кошмар.

— Мне приснилось, — рассказывает он, — что мы закончили съемку сцены в «Джек Рэббит Слимз» и все ушли домой, а я остался там со всеми этими идолами.

Брюс Уиллис и близко не подошел бы к «Криминальному чтиву», если бы не его дочь, дружившая с дочкой Харви Кейтела.

— Однажды Харви пришел ко мне забрать свою дочурку, и я спросил его, чем он сейчас занимается, — говорит Брюс. — Он рассказал о «Бешеных псах» и «Плохом лейтенанте». Потом добавил, что Квентин снимает новый фильм, и в нем много хороших ролей.

На следующий день Брюс был приглашен на пикник к Харви.

— Я к тому времени уже взял сценарий у своего агента, — продолжает Брюс, — а на пикнике я встретил Квентина, и мы поговорили. Я не просил какой-нибудь конкретной роли, сказал, что я сыграю кого угодно. О гонораре речи не шло.

Брюс уподобляет Квентина богам греческой мифологии: он вошел в Голливуд, как Зевс взошел на Олимп.

— Квентин не стучался в двери со своими студенческими фильмами, — говорит он, — не пробивал себе мучительно путь в первые ряды. Он не собирался ждать признания. Он очень талантливый сценарист и был замечен как критиками, так и продюсерами, просто потому что его фильм при стоимости всего 8 миллионов обещал собрать 120.

Брюс был в хорошей форме: он только что снялся обнаженным в нескольких сценах фильма «Цвет ночи».

— Ничто так не помогает быстро достичь формы, как необходимость появиться голым перед камерой. В этом фильме не было сцен, в которых надо было боксировать по-настоящему, но я был готов и к этому.

Его герой уезжает в закат на мотоцикле, названном «Грейс»[4], это связано с главными мотивами чести и освобождения, проходящими через весь фильм.

— Тогда мы об этом не говорили, но позже я узнал, что он встречался с женщиной по имени Грейс, таким образом, эпизод имел метафорический смысл[5].

Эрик Штольц и Квентин вечно спорят, чей купальный халат грязнее. Каждый носил свой халат несколько недель, чтобы придать ему достаточно потертый для экрана вид. «Я ел, спал и дрочил в этом халате», — рассказал Квентин в одном из ин-

---

[4] Прощение, любезность, милость (*англ.*).

[5] В «Интернете» существует специальная таблица совпадений в разных фильмах Тарантино. В этой таблице — имена и фамилии героев, реальных людей, названия кафе, фирм и т.д. Она не очень длинная, но весьма забавная. Обычный зритель половину имен собственных в этом списке наверняка ни с кем не ассоциирует.

тервью. Под халат Квентин надевал футболку с рекламой журнала Orbit. Ему подарил ее Пол Циммерман, который позже был исполнительным редактором Film Threat, когда журнал обвинил Квентина в плагиате. А Эрик носил под халатом футболку с надписью «Speed Racer»[6].

— Я действительно износил этот чудный халат до дыр, — рассказывает Эрик. — Я хотел добиться, чтобы мне было в нем удобно, чтобы халат выглядел как продолжение меня самого. Конечно, это было не слишком приятно для моих близких, но так продолжалось всего около месяца. Квентин и я часто сравнивали, у кого в фильме халат лучше. Я до сих пор думаю, что мой лимонно-желтый был самый потрясающий.

В первый раз Эрик встретился с Квентином на фестивале в Санденсе в 1992 году. Их познакомил Тим Рот.

— Я увидел дикого и волосатого молодого маньяка, — вспоминает Эрик, — совсем не такого, каким я его себе представлял. Судя по «Бешеным псам», я думал, что он старый, седой Сэм Фуллер или парень типа Сэма Пекинпа. Приятно было узнать, что он моего возраста. Я сказал Квентину, что после того как посмотрел его фильм, я видел мистические сны, что бывает со мной очень редко.

Месяцем позже Квентин сказал Эрику, что его друг Роджер Эйвери написал сценарий «Убить Зои» и там есть роль специально для него. Эрик сыграл роль Зеда в январе 1993 года. Затем в августе Эрик стал продюсером и исполнителем главной роли в фильме «Спи со мной». Как только фильм был завершен, Эрик встретился с Квентином в тайском ресторане, чтобы поговорить о «Криминальном чтиве», а на следующий день был принят на роль торговца наркотиками Лэнса.

— Это был год встреч с людьми, которые нравились, и расставаний с ними, — говорит он.

— Сцена с иглой снималась ночью, а это всегда в напряг, — рассказывает Эрик. — Актеры обычно за день устают, но тогда я представляю, что мы банда уголовников, идущих на дело, и сон улетучивается. Мы сняли почти весь эпизод за один раз. Когда машина Джона врезается в мой дом, для съемок использовалась красная «Чеви Малибу» Квентина, которую он держит в гараже, если ездит на своей «Джео Метро». Окно входной двери должно было разлететься, но у тех, кто занимался спецэффектами, что-то не заладилось, и Квентин заставил меня подпрыгнуть, как будто дом рушится.

Розанна Аркетт, чья младшая сестра Патриция играла Алабаму в «Настоящей любви», пробовалась на роль Мии. Ей позвонили в день рождения и сообщили, что она получила другую роль — жены торговца наркотиками, у которой проколоты почти все части тела, включая язык, для максимального сексуального возбуждения. Квентин создал этот образ, основываясь на впечатлениях от одного разговора о пиерсинге.

— За месяц до моей свадьбы, помню, мы с Квентином собирались вместе проколоть носы, — рассказывает Розанна. — Он сказал: я проколю, если проколешь ты. Меня предупреждали, что нос может воспалиться, а свадьба была уже близко... Но я это все-таки сделала, нос, конечно, распух, и сережку из него я вынула уже через три дня.

Сцену анального изнасилования Квентин хотел озвучить старой песней My Sharona группы The Knack. «В ней был необходимый для этого дела ритм», — говорил он. Но ему так и не удалось получить права на использование этой песни.

— Мы сняли около десяти дублей сцены с изнасилованием, и в девяти из них я плакал, — говорит Винг Реймз, игравший Марселлуса. — Мне нравилось, что мой герой сильный человек, поставленный в наихудшее положение. К сожалению, Квентин выбрал дубль, в котором я не плачу.

Вингу предложили роль Марселлуса, но он должен был играть в «Человеке Возрождения» (Renaissance Man) и за вдвое большую плату.

[6] «Гонщик Спидди» — название мультсериала (который шел и на нашем телевидении). В одном из не вошедших в нашу публикацию фрагментов Джами Бернард пишет, что Тим Рот и Квентин Тарантино во время съемок «Бешеных псов» не пропустили ни одной серии мультфильма, когда он демонстрировался по TV.

— Всем актерам, занятым в «Криминальном чтиве», платили по тарифу, плюс все получали один процент от выручки. Кто же думал, что фильм соберет столько денег? Если бы в «Миримакс» знали об этом заранее, нам не предложили бы таких условий, — рассказывает Винг. — Роль в «Криминальном чтиве» была такой сочной, что отказаться от нее не было сил. Квентин пишет так, как говорят в жизни. Ничего не нужно импровизировать, он все сделал, написав диалог.

Втайне Вингу хотелось, чтобы в фильме было меньше сцен между Брюсом Уиллисом и кукольной возлюбленной Брюса Марией де Медейрос и больше сцен с ним и его стильной женой Умой Турман.

— Квентин хотел создать атмосферу тайны, — продолжает Винг. — Вот молодая белая женщина, мечта американца, а вот черный, вечно униженный и оскорбленный в белом обществе. Большой, черный, лысый ублюдок, который обладает тем, чем хотел бы обладать любой белый. Если честно, я не уверен, готова ли белая Америка увидеть их наедине.

Ричард Глэдстайн имел право на монтаж «Бешеных псов», и хотя он не мешал Квентину, опасность давления с его стороны висела над режиссером все время. Правом на монтаж «Криминального чтива» обладал сам Квентин. Но Ричард оказывал на него влияние.

Например, сцена между Брюсом Уиллисом и Марией де Медейрос показалась ему слишком сладкой. Квентин сам выбрал Марию на роль. Она передала Фабиене свои черты: очень мягкая, немного в стиле ретро, что обычно не очень хорошо принимается в Америке.

Но эпизод остался на своем месте.

«Мирамакс» привезла всю съемочную группу на кинофестиваль в Канн в мае 1994 года. Фильм принимал участие в конкурсе, и фанаты создали вокруг него ажиотаж.

Брюс и Ума остановились в фешенебельном отеле «Дю Кап», Квентин по соседству в отеле «Карлтон».

— Первое, что он сделал, войдя в номер, — рассказывает пресс-атташе фирмы «Мирамакс» Синтия Шварц, — сдернул покрывало с кровати и сказал: «Всегда так делай. Эти покрывала ужасно негигиеничны, можно подхватить жуткую заразу».

И это говорил человек, который никогда в жизни не убирал в своей комнате!

— То, что фильм станет хитом, — продолжает Синтия, — стало понятно во время зондированя кинорынка в Нью-Джерси, когда кто-то в зале выдохнул: «Тарантино — бог».

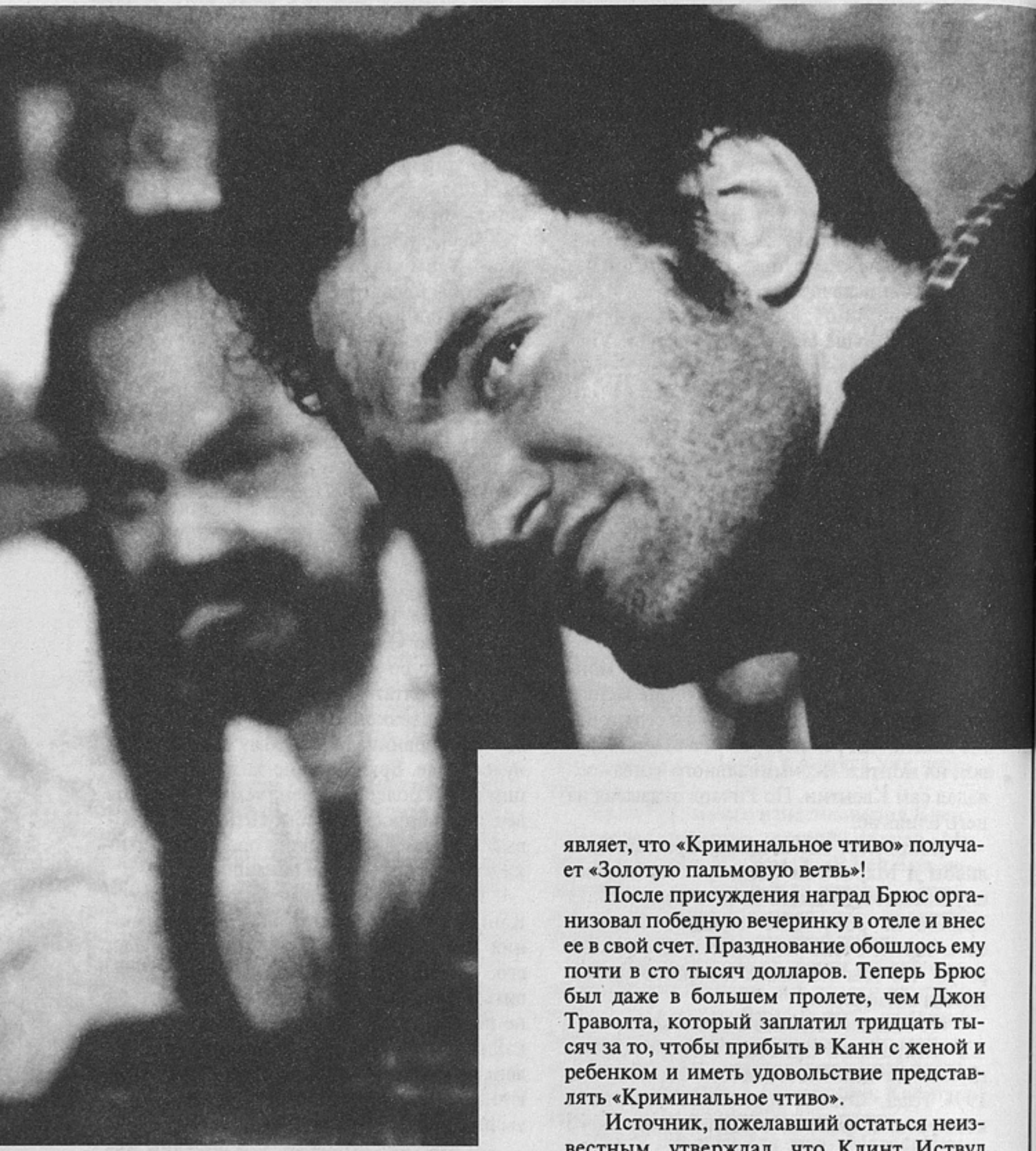
Перед показом для критиков в каннской «Олимпии» Тарантино вышел на сцену, чтобы представить картину.

— Поднимите руки те, кому понравились «Бешеные псы», — попросил он под бешеные аплодисменты. — Кому понравилась «Настоящая любовь»? — под еще более громкие аплодисменты. Затем он спросил, кому понравился «Остаток дня». Зааплодировали лишь несколько человек, и он воскликнул: «Пошел он, этот кинотеатр!»

«Мирамакс» устроила обед для Квентина, Джона, Брюса и Сэма и нескольких наиболее влиятельных американских кинокритиков. Квентин был одет в футболку с надписью «Flinstones» и краем футболки сметал еду со стола, когда оборачивался, чтобы поболтать с теми, кто хотел перекинуться словечком о «Криминальном чтиве». Он нервничал и поэтому едва притронулся к еде. Брюс Уиллис заказал две порции и был более спокоен, чем обычно, отвечая на вопросы прессы. Пожалуй, в первый раз к звезде «Крепкого орешка» критики относились с таким вниманием.

В день присуждения наград директор Каннского фестиваля Жиль Жакоб позвонил Харви Вайнстайну и лично пригласил его, сказав, что вечер должен ему понравиться. Квентин уже говорил Харви, что он не пойдет, если его фильм не получит никаких призов. После разочарования в Санденсе с «Бешеными псами» ему не хотелось вновь проходить через унижение. Но Жиль уверил Харви, что им стоит пойти.

— Мы рассчитывали, что получим награду за сценарий или режиссуру, — рассказывает Харви. — Но все призы уже были названы, и тогда я обернулся к Квентину и сказал: «Наверное, мы получим Гран при». Я подпрыгивал на кресле, а Квентин только взглянул на меня. И вдруг — бац — Клинт Иствуд поднимается на сцену и объ-



Квентин Тарантино в фильме
Роберта Родригеса «Отчаянный»

является, что «Криминальное чтиво» получает «Золотую пальмовую ветвь»!

После присуждения наград Брюс организовал победную вечеринку в отеле и внес ее в свой счет. Празднование обошлось ему почти в сто тысяч долларов. Теперь Брюс был даже в большем пролете, чем Джон Траволта, который заплатил тридцать тысяч за то, чтобы прибыть в Канн с женой и ребенком и иметь удовольствие представлять «Криминальное чтиво».

Источник, пожелавший остаться неизвестным, утверждал, что Клинт Иствуд признал, будто Джон Траволта должен был получить приз как лучший актер, но под давлением французов (частый случай на Каннском фестивале) пришлось распределить призы так, чтобы не все они достались американцам.

Траволте удалось отблагодарить Квен-

тина за то, что тот отстоял его кандидатуру на роль Винсента Веги. «Криминальное чтиво» собирались запускать летом, как раз одновременно с «Прирожденными убийцами» Оливера Стоуна.

— Не делайте этого, — сказал Джон Харви Вайнстайну, печально известному тем, что с ним невозможно спорить. — Не высовывайтесь пока. Не пускайте фильм в прокат летом, дождитесь октября.

Осенью выходят в прокат престижные фильмы, претендующие на «Оскар». Харви согласился. Вместо того чтобы стать шумным летним хитом, «Криминальное чтиво» появилось как престижный элитарный фильм. В сентябре он открыл Нью-Йоркский кинофестиваль.

— Хорошо. Пусть интеллектуалы правят бал, пусть десять главных критиков страны всем расскажут о нем, — говорил Джон. — Самое сложное — найти дорожку в эту интеллектуальную группу. Дайте им возможность полюбить этот фильм как произведение искусства, и тогда вам обеспечен большой коммерческий успех.

Ричард Пенна, директор Нью-Йоркского кинофестиваля, сказал, что Квентин — «представитель нового поколения в американском кино, его влияние вышло за традиционные рамки голливудского и европейского искусства и распространилось на гонконгский кинематограф, на телевидение. Это не удалось сделать предыдущему поколению режиссеров, таких как Скорсезе. Фильмы Тарантино игровые в буквальном смысле: они вовлекают зрителей в игру. Квентин всех заражает энергией. Едва начав с ним общаться, вы уже размахиваете руками, как он, и вообще подражаете его манерам. И его фильмы также обладают этим качеством. Они яркие, сочные. Он верит в своих героев и создает их полнокровными, противоречивыми людьми».

После Нью-Йоркского кинофестиваля начался широкомасштабный прокат «Криминального чтива» в 1200 кинотеатрах Соединенных Штатов и одновременно по всему миру.

— Мы вышли на мировой уровень! — констатировал Харви Вайнстайн, отправляя Тарантино в турне вокруг света.

Квентин побывал везде. Он пел караоке в Японии и Корее, участвовал во всех телевизионных шоу в Бразилии... И он сказал, что его кино вышло за пределы Америки: «Теперь мы знаем — Европа и Азия наши!»

*Перевод с английского*
*Марии Мацковской и Сергея Кузнецова*

ТАТЬЯНА ОКУНЕВСКАЯ

# Татьянин день

98

Почему на свободе невозможен такой оглушительный успех: ко второму спектаклю вызвали чуть не полк вохровцев, чтобы окружить столовую, в которую рвалась вторая смена зрителей и все те, кто уже видел спектакль; для интеллигенции Володя выпросил у полковника третий спектакль, как теперь он будет, не знаю, но все-таки почему же вот такого восторга не может быть на свободе? Люди почерствели? По-другому относятся к искусству? Да, наверное. К тому же еще и разбор, разнос, разгром, выковыривание критикой несуществующего, навязывание «хороших вкусов». А как же было в Риме, в Греции, где десятки тысяч зрителей — и одно дыхание, одно восприятие...

---

Окончание четвертой части. Начало см.: «Искусство кино», 1997, № 1.

Попросила Володю первый выездной спектакль сделать на Люсином лагпункте, она, наверное, ждет, знает, что творится на свободе; болтовню Володи о том, что все уже дома, не слушаю, здесь мертвое болото.

Начали репетировать «Огненный мост» — совсем уж трудно и играть, и ставить, но артисты действительно отличные, и все мне помогают, жара стоит несусветная, заедает мошкара, мне совсем плохо, сердце мне не подчиняется, дорога к нашему лагерю по открытому полю — невыносимо.

Влетает бледный как смерть Володя, на лице сто двадцать две эмоции, захлебывается:

— За вами на вахте конвой!!!

Внутри оборвалось, ничего не чувствую; целуют, обнимают, плачут; вышли в поле два автоматчика и я, идти дальше не могу, села на раскаленную землю, встала, пошатнулась. Смешной рыжий мальчик-конвоир шепчет:

— Татьяна Кирилловна, теперь-то ведь все будет в порядке!

Хлынули слезы, я их слизываю, они соленые.

У вахты майор, толпа солагерниц, тоже целуют, тоже обнимают, майор приглашает в кабинет.

— Я знал, что вас провожу на свободу, вас вызывают в Москву для пересмотра дела, я понимаю, что вам не до меня, но мне жалко вас отпускать, я никогда не был так влюблен и не представляю, как я не буду видеть вас каждый день, разрешите мне только приехать к вам в гости в Москву, вот теперь-то мы с вами и пригубим шампанское!

Трогательно и смешно — в бараке, на моих нарах лежит все, что я раздала соседкам: от Зайца пришла первая после смерти Мамы посылка, и в ней были туфли на высоком каблуке, кружевная кофточка, еще что-то, что здесь понадобиться не может, я все раздарила. А в лагере закон — ничего из твоих вещей оставаться не должно, даже булавка, иначе вернешься, вот они и принесли все обратно, не хочу верить в приметы, не хочу, снова все раздала.

Типичный повтор этапа из Джезказгана: двое конвоиров, четырехместное купе, окно замазано, а что, если опять одиночка или что-то еще худшее. Меня ведь тогда тоже везли на свободу: где теперь после всех переворотов Абакумов, действительно ли расстреляли Берию?.. Курят невыносимые папиросы и махорку... и храпят... три ночи не сплю. На какой-то станции вошла врачиха, выслушала, надавала сердечные лекарства:

— Продержитесь еще немного, вы уже за Волгой.

Остановка, говор, смех, поцелуи, поезд в большом городе, выходит много народу.

Открывается дверь купе, носилки, меня на них кладут и куда-то уносят...

Крохотная одиночка, врачи, неужели инфаркт... Узнаю, что я в горьковской тюрьме, жизнь понеслась, закружилась...

Замечательный город, замечательный театр, который тогда, в тридцать восьмом спас меня, вытащил из отчаяния... Собольщиков-Самарин... жив ли он?.. ему должно быть под девяносто, он был великим артистом еще в XIX веке... жива ли его дочь?.. я только потом узнала, что арестовали его зятя, и дочь висела на волоске... он горько познал жизнь... замелькали сыгранные роли... друзья... покерные бдения... стихи в фойе кинотеатра перед моим фильмом «Последняя ночь» — «и голуби, голуби, голуби аплодисментов вылетели у зрителей из каждого рукава»... стоп! Нэди!.. ее жуткие рассказы о горьковской тюрьме: в Горький была эвакуирована Лубянка, голод, холод, грязь, возврат обратно на Лубянку, как в рай — тепло, чисто, щи и перловая каша... а если Нэди так и сидит еще в камере № 14?.. Умом понимаю, что этого быть не может, что ее расстреляли хотя бы за то, что она узнала о нашей стране и изучила Лубянку как свои пять пальцев...

Предынфарктное состояние! Замечательно! «Ешче Польска не згинэла пуки мы жиемы!», милый Папа, это его победный клич. Глупо же вот так умереть в горьковской тюрьме, тем более что мне уже лучше, нашла способ предотвратить приступы, отъелась на больничном питании, это яйцо от жадности хамкаю целиком, силы прибавилось... Куда меня привезут в Москве?..

Майор и лейтенант сажают в легковую машину, садятся по бокам, на переднем сиденье — женщина в штатском, видимо, врач, наблюдает за мной в зеркальце водителя — все, как при аресте...

За закрытыми занавесками — Москва, неужели я когда-нибудь пойду по ее улицам... играю полное спокойствие... загремели железные ворота, проглотившие миллионы... в четвертый раз Лубянка: арест, в лефортовский холодильник и обратно; в бутырскую пересылку и обратно — отчий дом.

Тот же начальник санчасти полковник «Тайрон Пауэр», с теми же ресницами и глазами садиста, только теперь он не прячется, а сам выслушивает меня.

Камера № 10, направо наша с Нэди — № 14, только Нэди там нет.

В четвертый раз встречусь с Макакой, в его глазах прочту дальнейшую судьбу, хотя раз он и ошибся: когда меня вернули из Бутырской тюрьмы, он думал — на свободу, он же не мог знать, что его величество Абакумов захочет лицезреть меня еще раз, а потом, увидя запись в тюремной книге, ничего не понял — такого не бывало... Дежурит не он... здесь ли он еще... за шесть лет столько воды утекло...

Тюрьма не набита, как в сорок восьмом, но свято место пусто не бывает — слышу шаги во всех камерах, чувствую дыхание людей за дверями. Странно непривычная тишина, по ночам никого не вызывают на допросы. Обход.

Макака.

Какой свет, огонь надежды, счастья полыхнул на меня. Господи! Что же это такое... чужой человек, роднее родных, твоя вторая половина, как же такое может быть: чекист, убийца, с мышлением гориллы... что же это... великий, человеческий талант жить, он может все, он вечен, от него жизнь на земле...

Щелчок ключа.

— На допрос.

Передо мой в легкой, белой рубашке плотный большой мужчина с человеческим лицом и человеческими глазами — необычно, не соответствует кабинету.

— Полковник Рублев Иван Федорович. Вас вызвали для пересмотра дела. Я ваш следователь. Как вы себя чувствуете и почему вас сняли с поезда в Горьком?

Входит еще полковник. Здоровается!

— Познакомьтесь, это ваш прокурор, он будет наблюдать за пересмотром дела.

Тюрьма другая, чужая, такими, наверное, и должны быть тюрьмы: если страну можно узнать по вокзалам, то уж по тюрьмам — безошибочно... что происходит там, за стенами... что изменилось... Мне почти открыто говорят о свободе, но ведь тогда в «Матросской» я была тоже почти дома... во второй раз этого не пережить... как теперь себя вести, чтобы не навредить... Рублев не в мундире, не из-за адской жары, а, может быть, чтобы не пугать меня... что же он такой тонкий... изучил меня... или это опять какой-то подход... «На сей раз обязательно пейте лекарства», значит, в том, в каком-то тюремном деле есть и про это... или гово-

рил с «Тайроном Пауэром» после моего осмотра... если бы было возможно поговорить с Макакой... с Рублевым... узнать, в чем настоящая суть моего дела... за что я действительно сижу, здесь подводят кого угодно под какую угодно статью... моя 58.10 — нейтральная, ее дают всем, у кого нет настоящего дела... Я сижу за то, что я не вписывалась в их среду... мыслила не так, как они... вела себя независимо... когда в очередной раз перед каким-то мероприятием или награждением передо мной опустился шлагбаум, один мой друг сказал: «Вы слишком засияли на довольно тусклом небосводе, им это не нужно и не нравится...»

Рублев... ничего себе: кагэбэшник — однофамилец монаха... странно, что здесь все Сидоровы, Николаевы, Ивановы... что это — псевдонимы?.. ни одной еврейской или иностранной фамилии...

Хоть и не бдим по ночам, но часами сидим с Рублевым: перед ним том сочиненных Соколовым протоколов, и теперь Рублев, как червь, копошится в них, сверяет мои подписи, «сказала — не сказала», «говорила — не говорила», «думала — не думала», «подразумевала — не подразумевала» — бессмыслица. Мне становится плохо, из-под земли появляется врач с лекарством, и тогда Рублев отпускает меня в камеру.

Камера в полдень — раскаленная сковорода, пе́кло, и мне разрешили в эти часы ложиться на прохладный пол. Только у Рублева в кабинете можно дышать, нет солнца, сквозняк, а если Рублева нет, то меня сажают в комнате перед его кабинетом, он начальник какого-то большого отдела, там сидят две женщины, очень корректные, которые делают вид, что меня в этой комнате нет...

Сколько же это будет длиться теперь: опять одиночка, опять все та же тюрьма, свобода — призрак, проплывающий мимо, не могу обнять детей, Алешу, одиноко... пустота...

— Татьяна Кирилловна, что с вами происходит, и дело не в сердце! Вы таете на глазах! Что я могу сделать, чем поддержать вас? Потерпите еще немного, вы столько терпели, я должен очистить вас от всего, дело ваше должно быть без сучка без задоринки, мало ли что может опять случиться, вы же не знаете, что это опять целый процесс, я должен найти свидетелей, сделать очные ставки...

Рублев зашагал по кабинету.

— Ваш учитель Охлопков знает вас с семнадцати лет, болеет, покрыт какой-то коростой, а когда я его попросил рассказать, какой вы были в семнадцать лет, он сказал, что «она уже тогда была с какими-то антисоветскими тенденциями», и это теперь, когда бояться уже нечего, когда и Русланова, и другие на свободе, и тогда я задал ему вопрос: «Зная это, вы не побоялись пригласить ее, уже взрослой, вторично в свой театр?» — он заволновался: «У меня не было героини, она яркая, нравится публике, ее любят».

...Как в яблочко в тире, в самое сердце. Как же Охлопков смел так оболгать меня, никогда в жизни я с ним слова не сказала помимо работы, как же он посмотрит мне в глаза!

— А этот первый ваш режиссер кино — Садкович! Знаете, кем он стал?! Выяснилось, что он белорус, и теперь он министр культуры в Минске, хитрый, увертливый, осторожный — вертелся, боясь сказать и за вас, и против.

...зачем Рублеву копаться в моих семнадцати годах?..

— Что, и очные ставки будут?

— К сожалению, я только боялся вам об этом сказать, огорчить вас!

...А я рада, я хочу знать, я должна знать все про человеческую подлость. И теперь я знаю, что своих профессиональных стукачей под кличками они не разоблачают, и с ними очных ставок быть не может, прибудут стукачи-непрофессионалы, которые за столом пили, ели, а возвратясь домой, писали доносы...

— Жаль, что умер Берсенев, он-то был настоящим царедворцем, он мог бы многое высветить — и кто вас не выпустил в Югославию, и кто лишил ордена, кто заставил вызвать из Вены на репетиции. Какие же все-таки у вас в искусстве и в литературе говнюки...

Рублев смутился.

...Надо быть очень внимательной, чтобы не пропустить сказанное Рублевым между строк, недосказанное... умер Берсенев, он ведь совсем не старый...

— Не говоря уже о том, что до них не доберешься!.. Больны!.. Великие!..

...А как же мой Собольщиков-Самарин, если бы ему дали говорить, он ведь меня бы сравнил с Божьей матерью... что происходит с нашим поколением... откуда мы такие...

Жара спала. Легче. Приступы реже.

Рублев в упор спрашивает:

— Могли бы вы где-то на встрече Нового года поднять тост за всех, кто погибает в Сибири?

Я смутилась, прошептала:

— Могла.

— Где?

— Везде. Я всегда в эту ночь поднимала тост за тех, кто погибает в лагерях.

— А конкретно не могли бы вы припомнить о таком тосте на встрече Нового года под Веной, в Бадене в особняке маршала Конева?

Помню!..

Отвечаю:

— Нет!

— Но могли бы в присутствии всего генералитета сказать его?

— Могла бы, не на весь зал, но соседям могла.

— Ну и характер же у вас, к нему еще и язык, и непокорность! Почему вы не слушались Горбатова, десять лет он старался сделать вас другой.

— Вы хотите, чтобы я была похожей на него, на них?

Молчит.

— Ну хотя бы на очных ставках не восстанавливайте сразу против себя.

Молчу.

— Так вот виновник торжества умирает в больнице в двадцать девять лет, это он написал об этом тосте, прямо там же в Бадене, и очная ставка с ним невозможна, а именно он необходим для этого протокола, это из-за него я мучаю вас здесь: он вот-вот должен был выписаться из больницы, но сегодня я говорил с главным врачом, и врач сказал, что он никогда уже из больницы не выйдет, и теперь я должен добиваться встречи со свидетелями, а свидетели — ваши поклонники, тогда генералы Желтов и Якубовский (Якубовский теперь маршал), на них-то у меня вся надежда, потому что они не признаются, что слышали тост и не донесли, а тот подонок-жид в больнице, с наглым уродливым лицом, взял псевдоним — и теперь мой однофамилец. Вы помните такого Жоржа Рублева?

Я ахнула: это же я, я сама уговорила пригласить его и его соавтора Мишу на встречу Нового года; это же я сама пригласила их ехать со мной в машине, которую мне прислал маршал Конев, из Праги в Вену; это же я сама попросила маршала положить его в генеральский госпиталь, когда он в нашей катастрофе под Веной разбил себе лицо, так вот, значит, откуда протокол, составленный Соколовым о «кипучей и могучей», — это же я пригласила его с Мишей домой, по их просьбе, они принесли песни, написанные для моего исполнения; это же он выгуливал собаку Тамары Макаровой в Праге, афишировал дружбу с ней, а потом о ней сплетничал!

— А Миша Вершинин?

— Миша порядочный человек и тоже сидит, и тоже по доносу Рублева.

Ну почему я опять доверяю этому Рублеву, у нас складываются почти человеческие отношения, верю ему, я верю, что он хочет вытащить меня отсюда, а если все опять не так... у него доброе лицо, довольно симпатичное, теплые глаза, не мог такой человек бить ремнем или мокрым жгутом по лицу, по глазам. Не мог.

— Поздравляю! Сегодня добрался до «высших», и оба (Желтов и Якубовский) сказали, не сговариваясь, что такого тоста от вас не слышали и что вы от них целый вечер не отходили. Теперь готовьтесь к очной ставке: вы снимались в картине «Сказка о царе Салтане», на которой вас и арестовали, у вас был директор фильма Колодный Осип Григорьевич, незадолго до ареста вы снимали какую-то сцену на студии Довженко в Киеве, и ваш вечный поклонник, Луков, будучи худруком объединения, в котором числилась ваша «Сказка о царе Салтане», задумал посмотреть снятый материал и съемки в Киеве, прихватив с собой и директора студии, так было?

— Так.

— Они были целую смену на съемке, а потом все решили пойти в кафе на Прорезной, в том числе и Колодный, и в этом кафе вы сказали: «Все коммунисты лживые и нечестные люди».

— Нет, я не помню такого протокола, там стоит моя подпись?

— Да.

— Я могла его подписать только в беспамятстве, я же понимала, где я нахожусь.

— Колодный подтверждает свои показания, и поэтому должна состояться очная ставка, наверное, это будет завтра во второй половине дня.

Щелчок ключа.

— На допрос.

Вводят. Рублев и прокурор в мундирах. Рублеву очень идет мундир, он весел. Прокурор, как всегда, спокоен. Сажусь на свой арестантский стул у двери и вижу Колодного... Какая невероятная сила — совесть, даже у подлеца: внешне он такой же, но внутри у него буря, он тонет, он вне себя, глаз на меня не поднимает, не поздоровался, както вдавился в кресло, стал маленьким, сутулым, без кровинки в лице, руки дрожат, жалкий, скрюченный старичишка, если бы люди знали, как придется расплачиваться за доносы, не писали бы их. Я до удивления спокойна, видимо, от отвращения к Колодному. Прокурор обратился ко мне:

— Вы узнаете человека перед вами?

— С трудом, я думаю, что если бы этого человека привести в чувство, то, наверное, он стал бы похожим на моего директора фильма «Сказка о царе Салтане».

Рублев метнул на меня огненный взгляд, у прокурора промелькнула подкожная улыбка.

— Товарищ Колодный утверждает, что в Киеве, в кафе на Прорезной улице, вы ругали коммунистов, называя их лживыми и нечестными людьми. Было это?

— Нет. Вся студия знала о моих пикировках с Луковым, и когда Луков в очередной раз сказал что-то грубое и личное, я опять с ним начала ссориться, и если я что-то и сказала, это могло относиться только к Лукову.

— Как, по-вашему, товарищ Колодный, почему же Луков тоже утверждает, что если такой разговор и был, то он мог касаться только лично его, Лукова.

— Нет, это было не так, она сказала вообще про коммунистов! А скажите, Иван Федорович и товарищ прокурор, если бы при вас сказали такое про коммунистов, вы бы не написали об этом куда следует?

— Несомненно! Вы правы, конечно, написали бы, но не считаете ли вы, что если слова эти даже и были сказаны, то шесть лет тюрьмы за них — достаточно?

Колодный охрип.

— Но я как коммунист не могу отказаться от своих слов, тем более что они действительно были сказаны.

Эта мука невыносима, Колодный в таком состоянии, что, казалось, его вот-вот вырвет.

— Я прошу прервать очную ставку, мне плохо с сердцем.

Меня увели. Почти тут же снова на допрос. Рублев так же весел.

— Как вы себя чувствуете?

— Мне не было плохо, дальше было бессмысленно продолжать очную ставку.

— Какое впечатление она произвела на вас?

— Ужасающее! Я решила никогда не писать доносы!

Рублев рассмеялся.

— Но я был удивлен, как вы выкрутились, что это — прозрение свыше?

— Чувство самосохранения, вспомнила, что я тогда за столом действительно в очередной раз поссорилась с Луковым.

Странно... Рублев совсем другой без прокурора... друг... единомышленник... как бы оправдываясь, рассказал, что до КГБ он был первым человеком на заводе, рабочим, мастером, секретарем парткома, по этой линии его и мобилизовали в КГБ... и надзирательница в «Матросской тишине», знатная ткачиха... наверное, и мой Макака... и, наверное, этих людей, выросших в простых, добропорядочных русских семьях, умеющих красиво трудиться, власть и подхватывает, чтобы разбавить свое грязное болото. Хочется рассказать Рублеву, что у меня есть здесь еще и Макака, но нельзя. Нельзя.

— Вам осталось потерпеть еще немного. Я скоро заканчиваю дело.

Зайчик! Наташа! Алеша! Друзья! Неужели я смогу прикоснуться к ним, обнять... Дом! А где же он... Ничего! Все будет! Все сделаем с Алешей! Я верю, что так будет!

Щелчок ключа.

— На допрос.

Рублев все в том же приподнятом настроении.

— Ну вот! Дело сдано, решение будет вынесено днями, и мне надо знать, куда вас доставить: вашего Зайчика в Москве нет, она с мужем на юге, так вот вызывать их встречать вас?

— Нет, нет и нет! Дни уже ничего не решают, я Зайчика подожду, сама очнусь, отвезите меня в наш первый с Борисом семейный дом на Калужскую, там умерла Мама, там живет Тетя Тоня, моя двоюродная Бабушка, только обязательно предупредите ее — она очень старенькая, только телефона там у нас не было...

— Не волнуйтесь, обо всем этом я позабочусь, но должен вас огорчить: вы обязательно должны появиться на Беговой и оставить в своей комнате ну хотя бы свой лагерный мешок.

— Нет.

— Я так и думал, но тогда это должен сделать офицер, который будет вас сопровождать.

— Я не хочу офицера, я никого не хочу, я хочу домой!

— Прошу вас успокойтесь, вы отстали от жизни, положитесь на меня.

## 99

Еще одна пятница... еще мучительнее, чем тогда в одиночке... пятница с пяти часов вечера, суббота, воскресенье, раньше одиннадцати Рублев в понедельник не вызывает... Боженька, дай терпение...

Слушаю тюрьму — неинтересно, знаю наизусть; пересчитала все шаги, во всех камерах лишних арестованных нет, нет Жемчужиной, нет отца с дочерью, новых книг тоже нет, это значит — меньше стали арестовывать обладателей библиотек «Academia»... повторно книги, которые читала после ареста, читать не могу, сразу вспоминается арест, в содержание, как и тогда, вникнуть не могу; жду каждые четвертые сутки дежурства Макаки.

На прогулке не слышно автомобильных гудков, гула, город замер, вымер, умер; и думаю, думаю, думаю, и мечусь, мечусь, мечусь, как тигр в клетке, и хожу, хожу, хожу до изнеможения; в тюрьме могильная тишина, ни истерик, ни кляпов, ни криков...

Щелчок ключа.

— На допрос.

Суббота! Что опять могло со мной случиться?! Единственный вызов в тюрьме в субботу.

Рублев и прокурор, в мундирах, приказывают встать, встают тоже.

— Выслушайте решение суда по вашему делу: «Именем Советской... — голос Рублева звенит в голове, бьется, как птица... те же слова в Бутырской тюрьме и в конце: «к десяти годам исправительно-трудовых лагерей».

Вечность...

Почему ни одному доброму человеку не пришло в голову читать приговоры с конца, можно умереть, недослушав решения.

— «...освободить из-под стражи за отсутствием состава преступления и недопустимыми методами ведения следствия».

Схватили руки, пожимают, поздравляют, позвали к своему столу...

— Но сегодня суббота, и никого из тюремной администрации, которая должна оформить ваше освобождение, нет, начальник уехал на охоту, дома не оказалось никого. Мы бросились к высшему начальству, и нам приказали отправить вас домой с полуоформленными документами.

— Что значит полуоформленными?

— Потом вам придется приехать к нам за своими вещами и документами.

— Нет. Во сколько начинает работать ваша тюрьма?

— В восемь утра.

— Я дождусь понедельника.

— Но по закону мы не имеем права держать вас, свободного человека, в тюрьме!

— Есть анекдот: Рувим бегает с головной болью по комнате оттого, что не может сегодня отдать долг соседу напротив, тогда жена подбегает к окну, открывает форточку и кричит соседу: «Хаим! Рувим тебе сегодня долг не отдаст!» — И поворачивается к мужу: «Пусть теперь у него болит голова!»

Хохочут.

— Хорошо, мы берем ответственность на себя, потому что и высшего начальства мы сегодня нигде не найдем, но вы подтвердите свое решение распиской?

— Да.

Что я опять наделала!.. И теперь все равно уже не вернуть!.. Что может случиться за тридцать шесть часов!..

Да и не хочу! В понедельник дежурство Макаки, я с ним должна попрощаться!

Настроение! Когда в глазок не наблюдают, танцую, мурлыкаю, даже тихонько пою, составила планы освобождения, все продумала, а за козырьком уже и вечер настал!

Подъем! Щелчок ключа в восьмую камеру... в девятую... сейчас ко мне... нет в одиннадцатую... в двенадцатую...

Щелчок ключа.

Макака!

Глаза!.. В его лице даже и сейчас ничего не дрогнуло, но глаза!.. Из глаз льется на меня счастливое сияние! Господи, какой же этот Макака сейчас красивый!

— На выход с вещами.

Голос все-таки дрогнул.

Я засовываю в сумку какие-то свои вещички, тапочки, руки дрожат, не слушаются. Макака подлетел и в секунду все запрятал. Идем. Решилась, беззвучно одними губами:

— Я вас никогда, никогда не забуду.

И последний раз за мной захлопнулась проклятая тюремная дверь, поднимаемся куда-то на лифте, ослепительное солнце, нет козырьков. Я здесь, по-моему, когда-то была, маленький, белый, уютный карцер, мой лагерный мешок, в нем есть ленточка, губная помада, тушь для ресниц, причесалась, завязала волосы ленточкой, только начала красить ресницы, влетел Макака, вырвал тушь, зашипел: «Скорей». Также бесшумно исчез, и тут же щелчок ключа.

— На выход, без вещей, к начальнику тюрьмы.

Бедный Макака, он-то все знает, что творится и что может здесь твориться, он волнуется, спешит выбросить меня из тюрьмы...

Вот откуда я знаю этот коридор, вот когда я здесь была. Мамин крик, моя истерика, кляп, вызов к начальнику тюрьмы — маленький, пузатенький паучок.

Навстречу из-за стола поднимается молодой, высокий, симпатичный офицер! Тот! Из «Матросской тишины»! Который ездил на охоту и потом утешал меня, что я скоро буду дома!

Бросился ко мне, схватил руку, не выпускает.

— Поздравляю! Помните, я вас все утешал, что вы скоро будете дома! Счастливой вам жизни! Радости!

Схватил обе руки.

— В счастливую, свободную жизнь!

Вниз на лифте. Знакомый двор. Машина. И вдруг ливень! Как из ведра! Из голубого неба! На солнце сияет бриллиантами! Грибной дождь! И также вдруг кончился! Раздвигаются знаменитые ворота. В машине на сиденье цветы. Со мной рядом садится на сей раз майор с очень смешной фигурой: туловище почти нормальное, ну чуть тонковатые ноги, на груди мундир, как будто накачали воздухом. От этого майор похож на головастика.

Кузнецкий мост! Тоже сияющий, омытый, вниз рекой несется вода. Попросила остановить машину у водосточной решетки, жаль, что у меня нет орденов: выбросила свои только что возвращенные медали: «За доблестный труд в Великой Отечественной войне», «Восемьсотлетие Москвы», еще какие-то. У майора полезли глаза на лоб.

Тетя Варенька, Левушка, Алеша, дети, их у меня теперь уже четверо! Какие они, мои внуки, по фотографии красивые, умные, талантливые!

— Татьяна Кирилловна! Беговая. Мы уже подъезжаем к вашему дому. Полковник приказал доставить ваши вещи в вашу квартиру, а если вы будете сопротивляться, то приказал закрыть вас в машине. В вашей квартире живут: ее фамилия Архипова, его — Менглет, она числится артисткой в Театре сатиры, он тоже. Где находится ваша комната?

— Прямо перед входом в квартиру. Лагерный мешок вы положили на переднее сиденье.

Скорее бы, скорее в квартиру Зайчика, там все об Алеше, обо всех письмах, телеграммы, телефонные звонки... может, есть и печальное, которое Зайчик и Мама умышленно скрыли от меня, чтобы не огорчать. Может быть, хоть что-то о Георгии Марковиче...

Быстро идет обратно полковник, блед-

ный, взволнованный, в руках несет все тот же мой лагерный мешок.

— Вам придется въезжать в свою квартиру через суд! Архипова и Менглет рассчитывали, что вы никогда не вернетесь.

Все равно мы с Алешей там никогда бы и не жили, это только для обмена.

Калужская!

Влетаю в подъезд, сверху на всю лестницу родной голос.

— Танечка!!! Танечка!!! Танечка!!!

Схватила Тетю Тоню на руки, плачем, целуемся, не можем оторваться друг от друга. Головастик смешно мельтешит около нас и вдруг расстегивает мундир и вынимает спрятанную на груди бутылку вина и два бокала. Так вот почему он головастик! Никакая сила, даже страх расстрела, удержать от смеха меня не смогла бы: майор спокойно разливает вино в бокалы.

— С освобождением вас!

Пути твои, КГБ, неисповедимы: что за бутылка спрятана на груди, почему уже кем-то отпита, кто приказал, почему два бокала; почему стоя в прихожей, кто, зачем этот майор?! Может быть, и мой дядя-кагэбэшник, тот, который приходил на допросы к Соколову и сидел часами, тоже вот такой же, как этот майор, и не бил, и не калечил людей.

Тетя Тоня крошечная, совсем старенькая, милая, белая как лунь, голос ее льется тихий, дрожащий, сумерки, свет не зажигаем.

Мы в нашей с Борисом комнате, я на тахте, это было наше первое приобретение, мы купили тогда эту тахту, стол и два стула, а потом Борис привез с финской войны большой заграничный приемник, и он стоял на полу, и мы лежали на этой тахте и упивались Европой, музыкой, Би-Би-Си...

В сумерках голова Тети Тони сияет серебром!.. Когда Баби рожала Маму, Тетя Тоня была еще совсем юной, и когда из спальни раздался Мамин первый крик, Тете Тоне стало дурно от волнения, она была младшей в семье, ее воспитала Баби, Баби была старшей... Потом Баби перетащила Тетю Тоню из Саратова в Москву, муж Тети Тони тоже был офицером царской армии, его, как и всех, расстреляли там же в Саратове, и Тетя Тоня с маленькой Мариной пробилась через ужасы гражданской войны к нам в Москву, а потом Мама родила меня, а Марина Наташу... Из родильного дома я принимала Наташу сама, потому что муж от Марины ушел... Потом — Наташа на пороге нашей квартиры на Беговой, в окровавленной рубашонке, привезенная Карменом из Ашхабада после землетрясения, в его кожаном пиджаке... после моего ареста, и пока Борис еще не выгнал Маму из дома, Наташа была веселой, когда Мама уехала с Беговой, Наташа два раза убегала из дома и приезжала сюда. Когда Борис женился, Наташа приехала один раз, а после смерти Бориса не была ни разу... Голос Тети Тони стал тихим, совсем замер, я знаю, что она беззвучно плачет... что я теперь могу сделать для Наташи... Ни кола, ни двора... Конечно, мы с Алешей возьмем ее к себе, но она так уже привыкла к хорошей жизни... ей столько же лет, сколько было Зайцу, когда меня арестовали... И снова, и снова, и снова о Маме, хочу еще и еще раз слушать уже рассказанное Тетей Тоней... Зайца не было с Мамой в последние минуты, у нее было какое-то важное соревнование по волейболу, был Дима, он мне все расскажет...

Проснулась, в лицо лунный свет... где я... не бред ли все это... заботливо укрыта пледом... отвыкла от тахты — неудобно.

Первый день свободы!

## 101

Утро солнечное! Пока еще ни понять, ни ощутить не могу, что я не в камере, а в квартире.

Жду папу и маму Димы, они должны вот-вот приехать, поздравить меня и привезти ключи от квартиры Зайца.

Соседи здесь не те, что были тогда, видимо, сплетники узнали меня и сгорают от любопытства: откуда я свалилась на их голову.

Звонок.

На пороге Митя!.. Да, Митя!! Разодетый! С цветами! Сели. Заикаясь, волнуясь, предлагает мне руку и сердце, говорит, что теперь он другой, изменился, образумился, смотрю на него, и мне за него неудобно, жалко его, он, конечно, не светоч мысли, но неужели он не понимает всю нелепость своего предложения, и все-таки его чувство трогает, и тут же всплывают его

поступки, его поход в партком с раскаянием, что не разглядел врагов народа, его кража Зайца, его бесконечные сцены, как хорошо, что я с ним разошлась, как хорошо, что у меня хватило сил разойтись, взять Зайца на руки и уйти в никуда. Не знаю, хватило ли бы, если бы не мой прекрасный Папа. Чтобы Митю не обидеть, я мягко сказала, что теперь уже поздно, что я люблю другого человека.

Интересно, если бы я простила Бориса? Женился бы он на мне во второй раз?

Звонок.

Это звонят мои новые родственники. Какие они? Мне, может быть, придется прожить с ними жизнь.

Открываю.

Передо мной элегантно одетая пара, ослепительные цветы, мягкость, вежливость, поздравления!

Обсудили дальнейший ход событий: Заяц и Дима прилетают через четыре дня, они уже знают, что я дома, Анна Эммануиловна и Теодор Михайлович говорили с ними по телефону, у меня в руках ключ от квартиры Зайца, конверт с деньгами и приглашение на обед, как только я приду в себя.

Пошла попрощаться с Маминой и Тети Тониной комнатой... Куда еще нас с Алешей может занести жизнь... может быть, я и артисткой уже не буду, а буду пасти козу, которая будет нас кормить.

Ласкаю Мамин свадебный зеркальный шкаф, Папин письменный столик, я выросла с этими вещами. Нет только кровати, на которой я родилась, так она и стоит у кого-то, не уместившись в нашу девятиметровую комнату на Никитском бульваре... Жизнь вещей... умирают владельцы, умирают поколения, проходят века, а они путешествуют по миру... молчаливые свидетели эпохи... Попрощалась и поехала к Зайцу.

Все так странно в незнакомой квартире, пусто, смешно, но я Маугли: я боюсь телефона, газа, ключей от квартиры, как, оказывается, легко от всего этого отвыкнуть.

Две телеграммы, письмо, от Софули и Алеши — ничего.

Телефон: звонит Анна Эммануиловна, спрашивает, все ли у меня в порядке, еще раз предлагает привезти с дачи внуков, но я опять отказалась — жалко их тревожить из-за каких-то нескольких дней, но желание увидеть их пожирает меня.

Телеграмма от Лави, она уже дома, в Ленинграде.

Телефон: Жанна! Она несколько дней на свободе.

Умер Георгий Маркович в Джезказгане вскоре после того, как меня забрали в этап.

У Софули нет дома телефона, а заказ Тарту с вызовом на почту приняли только назавтра, послала отчаянную телеграмму в Каргопольлаг.

Телефон: полковник Рублев, от неожиданности не могу сразу собраться, поздравляет, спрашивает, чем он может быть полезен, что мне надо, видела ли я внуков, хорошо ли меня доставили к Тете Тоне, знает про квартиру на Беговой и говорит, чтобы я не беспокоилась, меня туда обязательно пропишут, они проследят за этим, но придется пройти эту малоприятную процедуру с судом, но это пустяк, какие у меня планы... странный звонок.

Междугородный звонок, бросаюсь к телефону: из Ленинграда Лави, плачем, говорить не можем.

Почему не звонит Наташа, почему ее нет здесь, что творится в ее маленьком, разорванном сердце, неужели ее так ожесточили, неужели она была дома, когда приходил майор, и спокойно пережила эту сцену, может быть, ее не пускают ко мне... а что, если она сама не хочет... но ведь я ее вырастила, она меня так любила... хочется прижать ее, встряхнуть, успокоить... почему она к родной Бабушке не приезжает...

Телеграмма из Каргополя... разрываю... где же Софуля и Алеша, что случилось... Алеша бросил меня... нет, нет, нет, нет, это невозможно... этого не может быть... тогда конец... потерять веру в людей, в любовь, в жизнь, тогда жить не надо... телеграмма от Ивана, он тоже скоро будет в Москве.

Междугородный звонок: Заяц и Дима, я узнала его голос через столько лет, поздравляют, от волнения говорить тоже не можем, они через три дня вылетают.

И сегодня от Алеши и Софули нет ни-

чего, сейчас приедет Жанна, мы с ней приглашены на обед к сватам.

Междугородный звонок: Левушка! Братец мой! Левушка, ура! Мы победили! Ты и я! Мы выжили! Тетя Варенька! Кричим! Плачем! Ничего толком сказать не можем! Поняла только, что у Левушки родилась дочь, очень похожая на меня! Прокричала и проплакала всю Левушкину месячную зарплату.

Жанна такая же, почти не изменилась, рассказала, что Георгий Маркович умер у нее на руках, что любил меня, как родную дочь, он очень горевал, когда меня забрали в этап, но потом стал веселее, он был уверен, что я дома, что я скоро дам о себе знать, и вдруг умер от сердечного приступа у постели больного. С моей души свалился камень: Георгия Марковича я никогда бы себе не простила — я знала, что если он не дождется от меня весточки, решит, что я его предала, и от этого умрет; он же иностранец, он же не знает нашей страны, ему никогда и в голову не смогло бы прийти, что можно вот так просто, ни с того ни с сего взять и закрыть человека на год в одиночку.

С Жанной дружба вторично не получается, теперь, когда я догадалась, что она лесбиянка, она где-то подспудно мне неприятна, появилась какая-то брезгливость, теперь я вижу, что она и внешне похожа на лесбиянку: манера говорить, держаться, одежда.

Жанна и ее сестра Женевьева освободились раньше всех, потому что они не потеряли французское подданство, и Жанна смогла дописаться до французского посольства.

От Алеши нет ничего.

Теодор Михайлович считается хорошим врачом-гомеопатом, и я рассказала ему о своих бедах со здоровьем, он тут же захотел меня выслушать, мне стыдно признаться, что я стесняюсь раздеться при мужчине, стиснула зубы.

Выслушав, Теодор Михайлович усадил меня и очень серьезно заговорил:

— Положение ваше плохое, разрушено фактически все: печень вылезает из-под ребер, у вас даже не крайняя степень истощения, а самая настоящая дистрофия, предынфарктное состояние, и вам сегодня нельзя есть все, что приготовила Анна Эммануиловна, она у нас искусница — ваш желудок переварить такую пищу не сможет...

— А родить я еще смогу?

— А тяжести вы поднимали?

— Ого-го какие!

— Тогда вы плод не доносите. Для полного диагноза мне необходимы кардиограмма и анализ крови — думаю, что у вас предельное отсутствие гемоглобина.

— Что мне делать?

— Ни в коем случае не лечиться у врачей, и даже я не возьму вас как свою больную: любое лекарство, даже наши гомеопатические микродозы причинят вам только вред, организм будет воспринимать их как яд.

— Что же делать?

— Минимум на месяц уехать в глухую деревню, чтобы не было даже репродуктора, бродить, отдыхать, парное молоко прямо из-под козы, творог, сметана, сливки, яйца прямо из-под курицы, теплые, деревенские овощи, колодезная вода, и я дам вам травы, надо восстановиться, а потом уже будете лечиться, но, повторяю, мне срочно нужны кардиограмма и анализ крови.

...А если и у Алеши такое же состояние здоровья?.. Что же мы будем делать?.. На какие деньги жить?.. А если он и здоров, как я его брошу на месяц?.. Неприятности... заботы... мы с Алешей все продумаем, все разрешим...

Абрамовича ведут на казнь, он спрашивает у конвоя: «Какой сегодня день?» Ему отвечают: «Понедельник». — «Ничего себе начинается неделя».

Обед царский, деликатесы, все диковинное, всего попробовала по капельке, ах, как вкусно! До слез трудно удержать себя, но Теодор Михайлович не спускает с меня глаз. Поблагодарили, распрощались и скорей домой — заказ на Тарту.

Схватила телефонную трубку.

— Алло! Алло! Алло! —- что-то говорят по-эстонски, потом с акцентом: «Ваш абонент на станцию не явился».

Тихо, тихо, спокойствие, никакого отчаяния: может быть, Софуля живет совсем по другому адресу, со своим мужем-эстонцем; может быть, она болеет; может быть,

она еще не освободилась, но где Алеша! Почему ни одной весточки? Я же ничего о нем не знаю, кроме его души. Нет! Нет! Нет! Алеша не может предать, обмануть, бросить!

На рассвете междугородный телефон, подбегаю... голос такой родной... далекий... Софуля... совсем плохо слышно.

— Поздравляю с освобождением.

— И вас тоже. Вы давно освободились?

— Алло! Алло! Месяц.

— Почему от вас и от Алеши ничего нет? Ни слова? Где Алеша?.. Алло! Алло! Бросил меня?

— Нет.

— Что же?

— Алеша умер.

— Алло! Где? Когда? Алло! У вас есть деньги продлить разговор? Где вы живете? Как вас вызвать?

— Сейчас я в Таллинне. Алло! Я живу у дочери в Тарту, я не замужем, у мужа оказалась семья, о которой он мне не говорил, он ушел к семье.

— Алло! Алло! Алло! Алеша умер для меня?.. Алло! Алло! Алло! Софуля, кричите! Вас совсем не слышно!

— Его нет совсем.

— Алло!! Где он похоронен!

— Я его похоронила...

— Алло!

И уже совсем неслышно:

— Алло! У себя здесь, рядом с домом, на кладбище в Тарту. Алло! Он умер с вашим именем.

— Алло! Алло! — я кричу, я рыдаю. — Алло! Алло! Алло! Куда мне выезжать??!

Ту-ту, ту-ту, ту-ту, ту-ту...



ОТ РЕДАКЦИИ

*На этом заканчивается четвертая часть романа Татьяны Окуневской «Татьянин день», а вместе с тем и первая книга романа. Очевидно, в недалеком будущем она выйдет отдельным изданием. В настоящее время автор продолжает работу над романом. Вторая книга будет посвящена событиям, которые произошли с героиней после ее освобождения, и по замыслу действие романа должно закончиться уже в наши дни.*

*«Искусство кино» будет знакомить читателей с новыми главами по мере их готовности.*

ВАЛЕНТИНА МАЛЯВИНА

# Услышь меня, чистый сердцем!

В.Малявина и В.Зубков в фильме А.Тарковского «Иваново детство»

*ОТ АВТОРА*

После телепередачи, которую сделали обо мне Е.Уфимцева и С.Варновский в своей программе «Театр + ТВ», одна моя приятельница спросила:
— Зачем ты о себе все рассказываешь?
Она имела в виду негативные стороны моей жизни.
— Зачем публике это знать, она все равно ничего не поймет.
Между тем, приятельница считает себя верующей.
— Конечно, существует и прилюдная исповедь, но она невыносима. Батюшке все поведать, и то трудно, — продолжала она.
Она права — это трудно.
Но исповедь необходима. Не только для исповедующихся, но и для слушающих. Это очищение для тех и для других, и чем больше аудитория, тем значимей исповедь.
После телеэфира я получила множество писем, где, в свою очередь, люди рассказывали о себе.
Передачу повторяли дважды — уже по просьбе зрителей.
После нее ко мне обращались люди на улице, в транспорте — везде. И до сих пор я окружена вниманием незнакомых мне женщин и мужчин, которым хочется поделиться своими житейскими невзгодами. У Федора Михайловича Достоевского, не помню дословно, но есть такая мысль: «Не забывайте, несмотря на свои горести, что кто-то снизу стучится к вам и просит о помощи. Ему еще хуже. Протяните ему руку и не печальтесь о себе».
Вот основная тема моей книги. Ее название «Услышь меня, чистый сердцем!» явилось ко мне во сне.

Валя Малявина с мамой Анастасией Алексеевной

Памяти Стаса Жданько

## Глава 1

Сегодня 18 июня 1983 года — день моего рождения.

Уже восемнадцать дней, как я в Бутырской тюрьме, в камере № 152 для «тяжеловесов» — так здесь называют тех, кто совершил особо тяжкие преступления. Я обвиняюсь в умышленном убийстве.

Как я угодила сюда, расскажу позже.

Со мною в камере 37 преступниц. Я уже привыкла к этим женщинам, к этим сводчатым потолкам, к тому, что постоянно горит свет, к моей шконке, на которой я сплю, к кормушке и прочему, прочему, прочему... Но здесь — сплошной досуг, и к этому привыкнуть невозможно.

Самое страшное осталось позади: меня подвели к камере, открыли тяжеленную дверь, а потом ее захлопнули.

Я поняла: всё. Мне уже никогда не открыть эту дверь самой.

Остановилась у порога, бросила отвратительный дырявый матрас и осмотрелась. Словно в тумане, медленно передвигались женщины, прикрытые мокрыми простынями. Их было много. Будто я попала в многолюдную баню. Туман — это табачный дым. Мокрые простыни — от невероятной жары, которая приключилась тем летом.

Как-то тихо было. И все смотрели на меня. А по радио Юрий Антонов пел: «Море-море — мир бездонный...»

Я поздоровалась и спросила:

— Куда мне можно положить матрас?

— А вот тут место есть хорошее, — хохотнула коротко стриженная женщина.

Место было у параши.

Я увидела другое свободное место и пошла туда.

— Здесь нельзя, здесь не положено. Над Глафирой никто не спит, — говорила все та же с коротенькой стрижкой. Как будто из дурного фильма, где актриса плохо справляется с ролью, наигрывая хулиганку.

— Будет, — строго сказала я. И спросила у Глафиры: — Можно я лягу над вашей постелью?

Глафира расчесывала свои роскошные волосы и внимательно смотрела на меня. Через значительную паузу ответила:

— Можно.

Я никак не могла забросить наверх набитый каким-то тряпьем матрас. Смущенно сказала:

— Я не спала всю ночь. Не получается забросить матрас.

Стриженая опять хохотнула:

— Неужели не спала? Представь себе — нам этого не понять.

Дело в том, что всем прибывающим в тюрьму приходится провести ночь в страшнейших условиях, сидя в боксе. Таков порядок. Отчего таков? Неизвестно.

Мне очень хотелось спать. Уснула.

Проснувшись, обнаружила, что на меня смотрят с еще большим любопытством. Кто-то узнал меня по кино.

Совсем молоденькая моя соседка спрашивает:

— А вы артистка?

— Да, — говорю.

На что стриженая нагло заявляет:

— Какая артистка? Артистку-то по полету узнаешь.

— Ромашка, помолчи, — цыкнули на нее.

Оказывается, зовут ее здесь Ромашкой.

И вдруг я очень громко и повелительно говорю:

— Ромашка, подойди-ка ко мне.

— Чего еще?

— А вот что, Ромашка, моим крыльям тесновато в твоей камере.

Все захохотали. И Ромашка тоже.

Потом просят:
— Расскажи про артистов.
— Расскажу. Не сейчас.

Удивительно, что проснулась я в свой день рождения легко. На душе совсем спокойно. Увидела, что около меня стоит маленький кувшинчик, вылепленный из хлеба; узоры на нем сделаны зубной пастой, а в кувшинчике цветы, вырезанные из тетрадных обложек, — голубые, малиновые, желтые, — красиво очень.

А рядом на ажурной салфеточке — три пирожных, приготовленных из толченых сухарей, масла и сахара. Замечательные пирожные получаются.

Я была рада до слез. Благодарила.

Две веселые девочки, оставаясь по-прежнему в мокрых простынях, из махровых полотенец соорудили по чалме, взяли тазики и били в них, как в барабан, приговаривая в такт поздравления мне. Получился неожиданный праздник. Хохотали до невозможности.

Дежурной была казачка Валя, она несколько раз открывала кормушку, покрикивала на нас, но не сердилась. А мы продолжали дурачиться. Потом слушали по радио Высоцкого. После смерти его разрешили, и редкий день в радиоэфире обходился без него.

— Счастливая ты, — протяжно сказала Птичка, красивенькая хулиганка, — Высоцкого небось знала...

Я кивнула. Я действительно его знала.

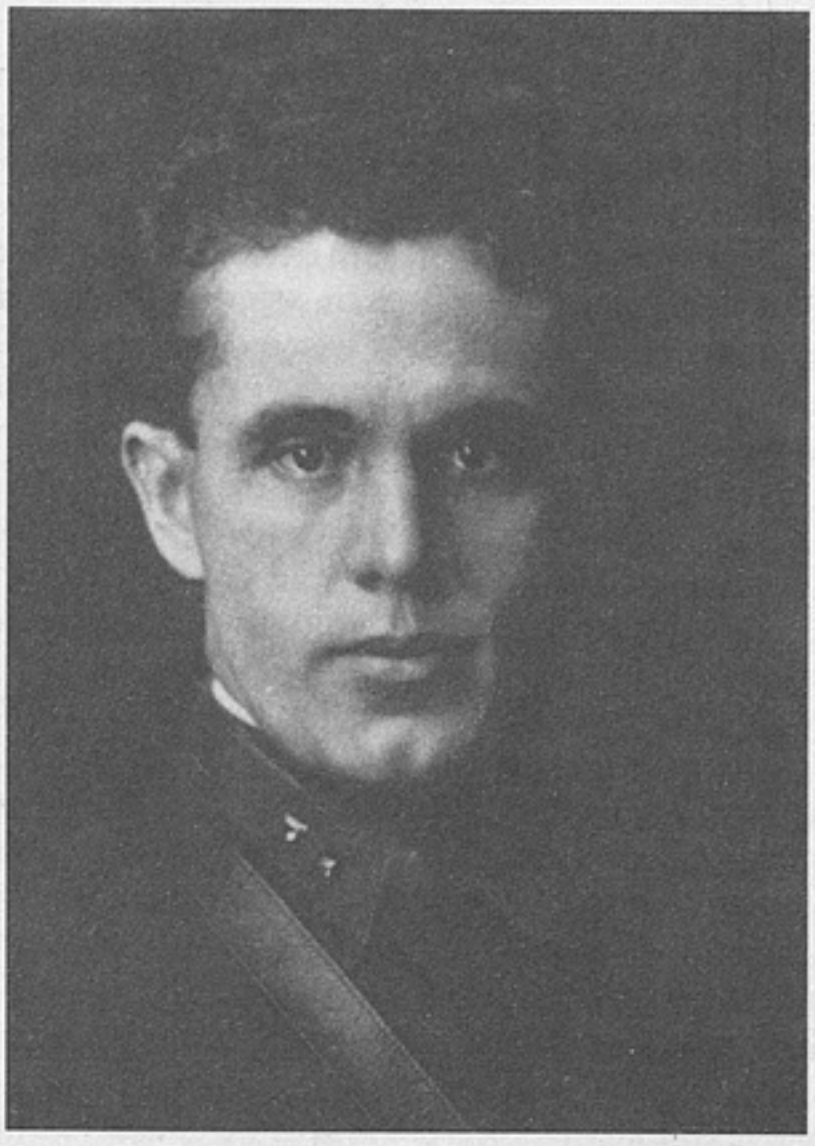
— А я знаю «Песняров», — похвасталась блондинка. Она была всегда накрашена. Косметику, кроме помады, нам не разрешают, но все равно, выезжая на суд, все подкрашены.

Тушь делали сами. Собираешь горелые спички, долго собираешь, а потом поджигаешь их — получается, естественно, пепел. Этот пепел перемешиваешь с сахаром, с крошечками мыла, добавляешь воду и получившуюся массу ровненько распределяешь в спичечную коробку. Масса застывает, и получается абсолютный «Кристиан Диор».

А тени находились в любом месте стены — под белым слоем лежит купорос, соскребешь, и вот тебе тени от «Элизабет Ардэн».

Я не перестаю удивляться изобретательности моей новой компании.

Поджигается палочка от головки чеснока. Затушив огонек, получаешь косметический карандаш, который может соперничать с фирменным французским. Свекла — румяна. Черным хлебом моем голову. Из геркулесовой каши — изумительная маска. Очень смешно мы выглядим после завтрака, когда дают вышеупомянутую кашу. Ею пользуются даже те, кто слыхом не слыхал о косметике. Представьте себе бабушку-горянку из Дагестана в маске из «геркулеса», темпераментно рассуждающую о падении нравов.



А.Н.Малявин

Украшения у нас тоже есть. Сушим яблочные косточки, потом нанизываем их на нитку, выплетаем, как позволит фантазия: бусы, серьги, кольца — довольно красиво.

Баня для нас — счастье! Она же строилась еще при Екатерине Великой, поэтому в ней просторно и не душно — здорово! Приготовление к бане — целое событие. Достаются невероятной красоты мочалки, тапочки, связанные из цветных целлофановых пакетов. А мыло? Кому не приносят передачи, те собирают обмылки, под струей воды сбивают их в массу, а потом эту массу формуют о стену — получается эффектный мозаичный шар. А мундштуки? Из корпусов старых авторучек — сама элегантность!

— А я знаю «Песняров». С одним из них у меня был роман.

— С кем, Наташ? С кем?

Наташа подняла мордочку вверх и с огромным достоинством пропела, объясняя, с кем у нее был роман:

— С «Вологда-Вологда-Вологда-да»!

Опять взрыв хохота!

Надо сказать, что в тюрьме много смеются. Поразительно, но это так.

Вот и обед. Несколько человек — за столом, остальные — на шконках. Супы или густые — муку добавляют, или очень жидкие, как вода. Когда мне передают миску, Ромашка обязательно заглядывает в нее, даже приподнимается со скамейки, чтобы как следует заглянуть.

Спрашиваю:

— Ромашка, что ты там у меня высматриваешь?

— Ты же у нас культ личности, а вдруг тебе мясо положат...

— И тогда что?

Опять хохочем.

А потом приехала библиотека. В Бутырке потрясающая библиотека! С тех времен еще, с революционного разгула. Я заказала «Государь» и «Историю Флоренции» Никколо Макиавелли и любимого мною Грина Александра Степановича «Блистающий мир». Привезли!

Хороший день у меня получился — 18 июня 1983 года — день моего рождения!

Когда все уснули, я потихоньку открыла дневник и записала, что записалось.

Кормушка открылась, и вертухайка — так тут зовут дежурных — сделала мне замечание:

— Малявина, спать! А то в боксик пойдешь.

Боксиком, действительно, можно напугать. Там воздуха вообще нет. Ужасное место. Печальное.

Я повернулась. Спать не хотелось. Легла так, чтобы неприятная дежурная не видела, что я читаю «Блистающий мир». Потрясающе! Наслаждение!

Заснула под утро, но тут же проснулась: надо мной Глафира плачет. Неожиданно это. У Глафиры всегда одинаковое настроение — без слез и без смеха. Что же делать? Откликнуться? А вдруг ей будет неприятно? Наклоняюсь.

— Глафира, успокойся, милая.

— Валя, ты подумай, где справедливость? Бандиты, убийцы получают по десять лет, а тут рубль у государства возьмешь и сидишь, сидишь, сидишь... В каменном мешке гнию вот уже пять лет, а потом на зоне придется пахать лет десять.

Я не знала, что и ответить. Спустилась вниз.

— Посиди со мной, — попросила Глафира. — Я тебя тоже жалею. Она вздохнула. — Как ты оказалась здесь? Не понимаю. Порой думаю, что тебя для роли сюда засунули, ну, чтобы ты поняла про эту жизнь.

— Нет, Глафира, не для роли.

— А почему у тебя до сих пор нет обвинительного заключения?

Глафира сказала не так длинно, она сказала проще:

— А почему у тебя до сих пор нет «объебона»?

— Сама удивляюсь, Глафира.

— Как же так? Нет, Валя, это непонятно. Без «объебона» так долго не сидят.

— Не знаем мы законов наших, не знаем прав своих. Да и есть ли у нас права, Глафира?

Как-то я гуляла по Арбатским переулкам. Шел крупный снег. Тихий такой вечер... Встречаю Риту, она в музее Театра Вахтангова работает. И Рита мне говорит: «Тебе бы адвоката хорошего пригласить». «А зачем?» — спрашиваю. Я действительно не понимала, зачем мне нужен адвокат. И позже, когда мне предложили ознакомиться с делом, не приглашала. Читала сама и не переставала удивляться диалогам следователя и некоторых моих коллег. Я обнаружила, Глафира, что иные меня предали, а я почитала их всем сердцем. Я не верила в то, что меня могут арестовать, как не верю теперь, что буду осуждена...

А «объебон» пока сочиняется. Трудно, по всей вероятности, он им дается.

— А покажешь, если пришлют?

— Хорошо. Пойди умойся, Глафира, не надо, чтобы видели тебя заплаканной.

Глафира пошла к умывальнику, спина прямая, тяжелая коса почти до колен.

Ну, вот и гимн: «Союз нерушимый республик свободных...» Началось движение. Мы с Глафирой успели сделать утренний туалет и теперь ждем проверки. От умывальника тянется по всей камере очередь.

Прошла проверка.

Принесли так называемый чай.

И вдруг истерический крик:

— Где моя колбаса, суки? Кто сожрал мою колбасу? — кричало мужеподобное рыжее отвратительное существо со старческим ртом.

Все молчат, занимаются своими делами, только Седовласая, подруга противного существа, соскочила со своей шконки, налетела на молодую грузинку и стала бить ее.

Грузинку уже били не раз, и никто не заступился, потому что она обвинялась в убийстве ребенка. Такие здесь законы.

А Седовласая просто садистка. Ей доста-

вляло огромное удовольствие бить обезумевшую от страха грузинку. Эта Седовласая с удовольствием шарахнула бы кого-нибудь другого, но смелости не хватает, а здесь можно разгуляться, никто не остановит. Скандал вспыхнул, как огонь, и грозил этот огонь обернуться пожаром.

Два раза открылся глазок в двери — в него дежурные следят за камерой. Кормушка не открылась. Замечания дежурные не делают, значит, скандал учинен специально. Я подозревала, что мужеподобное существо — куруха, то есть стукачка, теперь убедилась окончательно.

Что же делать? Как все это остановить?

А Золотая со своей подругой смеются. Что смешного? А они хохочут... Почему — Золотая? Она работала на фарфоровом заводе и имела отношение к жидкому золоту, оно ее и подвело.

Я хотела было спуститься вниз, а Золотая опять хохочет.

— Валюшка, не надо. Сейчас кашу принесут, и все успокоится.

Преотвратное же существо уже вопило про какие-то носки — мол, носки сперли.

— Ой, не могу, — хохочет Золотая.

Я нагнулась к Глафире:

— Глафира, почему не появляются дежурные?

— Не обращай внимания.

Приподнялась ко мне:

— Я прошу тебя. Никакого внимания.

Ромашка сосредоточенно смотрела на скандалисток, не произнеся ни слова.

Хлопнула кормушка, привезли кашу. «Пионер» называется. Не знаю, почему «пионер», по каким таким признакам, но «пионер» — и все тут. Все ринулись к кормушке...

Какое тяжелое утро после вчерашнего светлого дня. Боже ты мой!

Моя соседка Галочка заботится обо мне.

— Пойдем за стол.

— Не хочу, Галочка.

— Ну, я тебе сюда принесу.

— Не надо. У нас что-нибудь осталось из еды?

— Нет, только луковица, — засмеялась Галочка. — Ничего, выдержим, завтра ларек.

Легко спрыгнула вниз и принесла два «пионера» и две кружки чая.

— Луковицу съедим в обед, — сказала Галочка, взяв на себя роль хозяйки.

Я взглянула на грузинку — та уткнулась в подушку и как-то странно мотала головой.

После завтрака я прикрыла глаза полотенцем, чтобы свет не попадал, и стала медленно про себя проговаривать то, что помнила из советов Владимира Леви: «Покой. Священный покой. Всеобъемлющий покой. Великий покой»

Стало много легче.

А Седовласая с мужеподобным мерзким существом резались в домино, громко смеясь и стукая костяшками нарочно сильно. Что-то у них не вышло. И смех наигранный, и стук костяшек чрезмерный.

А если бы я вмешалась? Кое-что и вышло бы. Права Глафира: нельзя мне было участвовать в их мероприятии. Скоро прогулка. Опять небо в клетку. Опять ходить по кругу. Но воздуха хочется! Пусть небо в клетку, но ведь небо же!

Когда шли длинными коридорами на прогулку, на одном из постов вертухайка почему-то стукнула меня под грудь тыльной стороной руки. Нет, не больно стукнула — небрежно. Вертухайка была с заплетенной косой, явно приехавшая по лимиту. Не знаю, как уж получилось, но я взяла ее за косу и сильно наклонила ей голову вниз. Она от неожиданности не пикнула.

Седовласая почти проорала:

— Гляди-ка! Ну, надо же!

Но никто не обратил внимания ни на мой поступок, ни на реплику Седовласой.

Что за день сегодня тревожный такой?

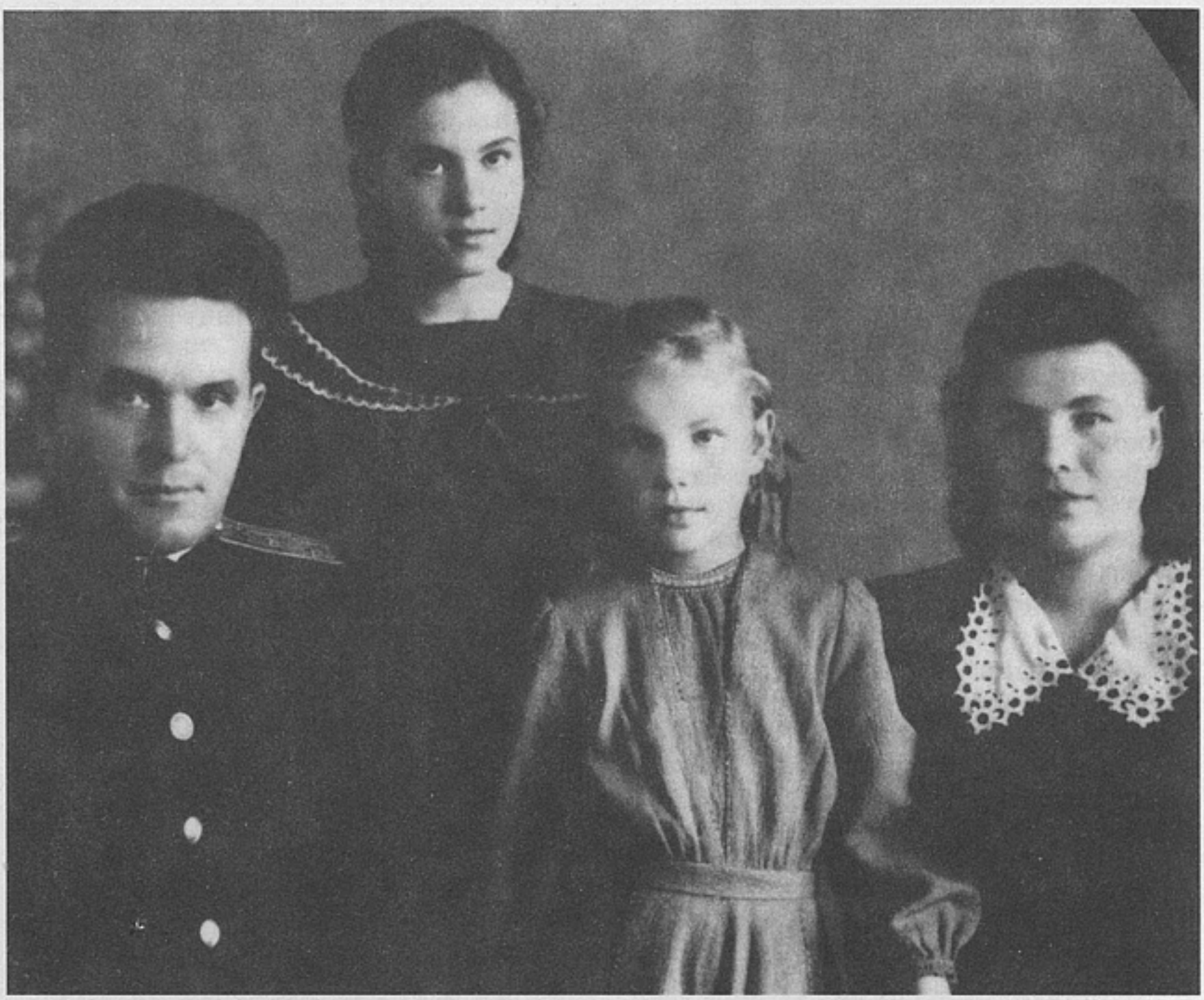
Все. Буду думать о Грине.

Купаться в небе и думать о летающем человеке по имени Друд из «Блистающего мира».

Ну, что за день? Ввели во дворик. Совсем маленький. Есть побольше, есть даже большие, а этот — крохотный. Здесь и по кругу не походишь. Может быть, это и хорошо, постоим, посмотрим ввысь.

Воробышек прилетел и смотрит, смотрит... и так головку наклонит, и эдак. Я засмотрелась на него. Нашим дамам непонятно — чему я улыбаюсь? Увидели воробышка и тоже обрадовались, как дети. А он «чик-чирик» и улетел. Прислонилась я к теплой от солнышка стенке дворика и не могу наглядеться на причудливые облака. Вверху над нами появился вертухай, симпатичный такой, смотрит на нас, улыбается. Птичка увидела его и кричит: «Радость моя, что-то жарко...»

И стала расстегивать кофточку. Птичка наша красивая, и она, конечно, понравилась симпатичному вертухаю. Пожилые дамы стыдят Птичку, а она посылает их куда подальше. И почти снимает кофточку. Ей сейчас хоро-



Семья Малявиных. В центре — Валя с сестрой Таней. 1954

шо! Они смотрят друг на друга уже серьезно. Но пора расставаться: прогулка окончена. На прощание она еще раз крикнула ему: «Радость моя!» Грустно так крикнула.

Проходим пост, где дежурит та, с заплетенной косой. Смотрю на нее. Она вдруг говорит:

— Я думала, там книга у тебя.

Оказывается, книгу хотела обнаружить. Но удивительно то, что она заговорила со мной. Молодая еще, неопытная. Тоже оборзеет. Тем не менее, настроение мое улучшилось от признания молодой вертухайки.

Грузинки с нами на прогулке не было. Ее увели в санчасть. Когда мы вернулись, не нашли ее на месте. Все обратили на это внимание. Директор ресторана из Адлера вдруг закричала, обращаясь к Седовласой и мужеподобному существу:

— Сволочи! Грузинка не возьмет вашей вонючей колбасы!

И заплакала. Директор ресторана сидела за хищение по статье 93 прим. Таких называли «примовскими». «Сволочи» молчали. Конфликты с «примовскими» не положены.

Я заметила, что все как бы распрямились, всем стало легче. После обеда началось абсолютное ничегонеделание. Трудное время.

Вечером я люблю смотреть сквозь «решку» — это железные жалюзи, намертво приваренные к окну. Смотрю в отверстие между «ресничками»-железяками на белый дом, что напротив. На последнем этаже окно с красноватым теплым светом. Я уверена, что там живут хорошие люди. Судороги беспокойства исчезают, и светлые надежды окружают меня, и я верю, что все в мире идет к лучшему...

Опять не спится, а дежурная сегодня совсем злющая — не почитаешь.

В углу старушка молится. За что сидит старушка — не знаю. Она всегда молчит. Никто не обращает на старушку никакого внимания, вроде бы ее вообще нет, а ей от этого спокойно. Никогда не видела ее чем-нибудь

озабоченной. У меня такое впечатление, что она живет здесь всегда.

Так получилось, что меня крестили дважды. Сначала на станции Лев Толстой, бывшей Астапово, где мы с мамой были в эвакуации, потом в Филипповской церкви, что в Афанасьевском переулке на Арбате. Я родилась и выросла на Арбате. Мне кажется, что я помню тот день, даже знаю место, где стояла купель. Помню батюшку в золотых одеждах, помню пресный хлебушек и красное, густое, сладкое вино, радужный ореол вокруг свечей и Взгляд, единственный Взгляд на свете: Христос смотрел на меня с иконы совершенно живой, и я уверовала в Него. Навсегда. Без сомнений.

Я любила нашу комнату на улице Вахтангова, дом 15, квартира 8. Любила самовар и чай из него. У меня была старинная китайская чашечка цвета терракота с золотым и черным, а на блюдце — целый мир: изысканные дамы, сказочные деревья, необыкновенные цветы. Я подолгу рассматривала этот волшебный мир.

У меня было свое место за столом. Напротив — много икон, под ними — лампадка темно-синяя. Я любила, когда в ней танцевал огонек. Каждое воскресенье моя бабушка Аграфена Андриановна и мой дедушка Алексей Прокофьевич собирались в церковь к заутрене. Я просыпалась нарочно рано, чтобы посмотреть на них. Бабушка покрывалась неописуемой красоты кружевным платком, а дедушка надевал синюю в горох сатиновую рубашку, она вся блестела, костюм-тройку, и они отправлялись в Филипповскую церковь. Иногда брали меня. К сожалению, не всегда. Я попросила у бабушки крестик. Он был из красного дерева, в центре — стеклышко, когда посмотришь в него, увидишь Распятие. На бархатной ленточке был крестик. Я с любовью носила его.

У нас во дворе под высоченным тополем была песочница, и дети все вместе возились в ней. Я не любила играть со всеми вместе, но иногда все-таки приходила. Как-то лепили куличики, низко наклонилась, и мой крестик обнаружился. Нет, я его специально не прятала, но это была моя Тайна.

— Смотри! — закричала на весь двор толстая девчонка. — Смотрите, у нее крест! — и по-дурацки засмеялась.

Мое переживание было таким сильным, что я заболела.

— Бабушка, почему они смеются?

— Сами не ведают.

Бабушка подарила мне шкатулочку для хранения крестика, убедила меня, что он хоть и в шкатулке, но все равно со мной, и просила не носить его больше.

— Почему?

Это «почему?» было на протяжении почти всей жизни.

Когда научилась читать, усаживала бабушку и дедушку на диван и читала им Евангелие. Книга была с иллюстрациями Доре в мраморном зеленоватом переплете с золотым обрезом.

А старушка в углу все молится. Лицо ее остается неизменно спокойным. Как хорошо, когда веруешь!

А как же те, неверующие? Тяжело им. Беспокойно. Я это вижу.

Тот длинный июньский день в Бутырке мне будет памятен навсегда: вечером принесли обвинительное заключение. Стала читать — диву далась! Самому Гоголю не сподобиться до такой смешной истории. Понимаю, что речь идет обо мне и о Стасе, которого нет; понимаю, что меня хотят обвинить в убийстве Стаса; вижу, как авторы нагнетают атмосферу рассказа, и чем больше они ее нагнетают, тем нелепее и смешнее выглядит история.

Я даже не расстроилась.

Отдала Глафире читать.

А вокруг меня девочки уселись — думали, что я буду переживать после того, как прочту этот «документ», песни стали петь из репертуара Пугачевой, Антонова, а потом так грянули «Поворот» Андрея Макаревича, что Глафира нам сделала замечание:

— Не мешайте читать!

И вдруг я поняла, что у всех девочек, которые окружили меня, была одна и та же статья. Статья, связанная с убийством. Холод прошел, зазнобило даже. Всматриваюсь в лица. Нет и тени рока на этих милых, молодых лицах. Наоборот, взгляд открытый, почти детский. Правда-правда, я ничего не выдумываю.

Знаю, что одна из них бросила из-за ревности камень в любимого, попала в висок, и он погиб. Другая, будучи беременной, пришла в общежитие того института, где учился ее муж, и задушила свою соперницу. Моя соседка Галочка убила своего насильника. У каждой из них есть своя правда, наверное, поэтому на их лицах не отпечаталось преступление.

Когда разошлись, Галочка мне сказала:

— Не знаю, как я буду с тобой расставаться. С ума сойду!

У Галочки не было ни отца, ни матери. Она никогда не рассказывала, почему ее воспитывал только дедушка. О дедушке говорила с любовью и юмором:

— Мой дед говорит, что у него все есть. Спросишь: «Что у тебя есть? Ничего у тебя нет». А он: «Всё! Ты. Цветной телевизор. И бормотушка. Вот так-то!» И, счастливый, смотрит свой цветной телевизор, пропуская стаканчик за стаканчиком своей бормотушки.

Глафира прочитала обвинительное заключение и попросила спуститься к ней. Спустилась. Не снимая очков, отчего она выглядела очень важной, стала глаголить:

— Они что — совсем охуели?

И продолжала важничать:

— Мотива преступления нет, следовательно, нет и самого преступления. Разве это мотив — «на почве неприязненных отношений»? Получается товарищеский суд, и то убогий. Нет ни одного факта, ни одного доказательства твоей виновности. Но самое интересное — это финал: «Может быть, удар нанесен посторонней рукой, но не исключена возможность, что и собственной». Ничего не понятно. Какого хуя они тебя здесь держат? Нет; Валентина, тебя отпустят, никакого суда не будет. Посмотришь!

За моими делами мы забыли о том, что Ромашке тоже какая-то бумага пришла. Ромашку, оказывается, Верой зовут. Опустив голову, она сидела за столом. Я подошла к ней. Она грустно и доверчиво посмотрела на меня.

— Вера, — впервые я назвала ее по имени. — Что-нибудь случилось?

— Муж отравился газом. Умер. Поставил суп варить и заснул. Суп убежал. Ну, вот... — больше она не могла говорить, закашлялась, а слезы ручьем бежали по ее щекам.

Я не представляла, что Ромашка может плакать.

Директор ресторана кормила ее бутербродами, печеньем, конфетами.

Ромашка благодарно и ласково смотрела на нее.

— Он умер неделю назад, а сказали только сейчас. Почему? Почему они так?

Не знала и я, почему они так. И не стала успокаивать Веру. Просто сидела с ней рядом, зная, что сейчас я ей нужна.

Буквально на следующий день, вскоре после завтрака, дежурная выкрикнула:

— Малявина, с вещами!

Кто-то:

— Валюшка! Тебя отпускают!

Глафира торжественно заявила:

— Я знала! Я говорила!

А Галочка моя — навзрыд.

Золотая:

— Ты, что, Галка, с ума спятила? Помоги лучше вещи собрать.

Галка не смогла мне помочь.

Помогала мне Ромашка, ловко связала мой барахляный матрас, сняла сумку, подтащила все к двери.

Девочки спустились вниз проводить меня.

Я не знала, куда меня поведут, но краешек надежды на то, что совсем ухожу, — был.

Нет, я не ушла из Бутырки. Попав сюда, оставь надежду, что отсюда можно выйти.

Меня перевели на «спецы». Это камеры под особым контролем. Перевели по просьбе прокуратуры Ленинского района.

А пока я не знаю, куда меня ведут.

Ну, какие же длинные коридоры в Бутырке, а матрас и сумка тянут вниз, не дают идти... и камеры в ряд... бесконечные лестницы... и множество решетчатых дверей... поворот за поворотом... и снова двери, и снова огромные ключи: др-др... Противно поет свою песнь очередная дверь, потом — хлоп! — железом о железо.

Проходим мимо матрасов. Возле них скучает заключенный, оставленный на «рабочке».

Говорю вертухайке, специально говорю, чтобы узнать, остаюсь я здесь или ухожу:

— Мне матрас надо поменять. Он жуткий.

Она очень спокойно:

— Меняй.

Значит, остаюсь. Но куда ведут меня? Я понимаю — надо быть готовой к неожиданному, тем более здесь неожиданность на каждом шагу.

Сколько раз я слышала:

— Малявина! Без вещей!

Никогда не говорят, куда ведут — на свидание ли с родными, на встречу ли с адвокатом, к врачу или в карцер. Нервно это. Иным совсем плохо становится. Давление повышается, а сердцебиение такое, что в ушах стучит. Зачем так действовать на нервы? Неужели нельзя сказать, что за поход мы совершаем?

Говорю парню:

— Поменяй мне матрас, пожалуйста.

Он лениво бросил мой в дальний угол и,

как фокусник, одним движением выхватил из стопки матрас для меня. Остальные матрасы даже не пошелохнулись.

Ну, вот, новый матрас нести легче. Пошли дальше. Господи, когда же кончатся эти коридоры, лестницы, двери, ключи? Когда кончатся эти отвратительные звуки — железом о железо?

Вертухайке тоже наскучило идти молча, она спросила:

— О чем думаешь, Малявина?

— Во-первых, думаю, куда вы меня ведете? А во-вторых, меня интересует, где 103-я камера.

— Зачем она тебе?

— Там Маяковский сидел.

— Правда? — оживилась спокойная до тупости вертухайка.

— Да.

— А за что он сидел?

— Был 1909 год.

— А-а-а, — протянула вертухайка, будто знала, что значил этот год в жизни поэта.

Я продолжаю:

— Маяковский говорил, что в Бутырках, в 103-й камере, у него был важный момент в жизни.

— Еще бы!

Не очень поняла меня вертухайка. Спросила:

— Он что, сердитый был? Да?

— Всякий. Вот, к примеру: в зале, где он выступал, кто-то крикнул: «Мы с товарищами читали ваши стихи и ничего не поняли». Маяковский ответил: «Надо иметь умных товарищей». Или: «Ваши стихи не волнуют, не греют, не заражают». А он отвечает: «Мои стихи не море, не печка и не чума».

Вертухайка развеселилась.

Я остановилась и в упор ее спросила:

— Куда ведешь?

Она:

— Не останавливайся, Малявина. Нельзя. На «спецы» тебя переводят.

— Зачем?

— Откуда я знаю?

— Там плохо?

Молчит.

— Там хуже, чем в 152-й?

— Хуже.

32-я спецкамера.

Нет, кто-то явно издевается надо мной.

Синяя от дыма маленькая клетушка, сырая и душная. Как в подземелье. Я поняла, что это или подвал, или чуть выше. Оказалось — «чуть выше».

Четыре женщины курили самокрутки, пятое место было свободным. В камере от стола до железной двери один шаг, тут же параша, тут же буквально друг на друге четыре обитательницы этого ада.

Мое место, слава Богу, наверху. Окно небольшое, как раз на уровне моей шконки, и параша внизу, а не перед носом.

Эти четверо поленились лазать наверх — вот глупые!

Я успокаиваю себя: «Конечно, это лучшее место...»

Сразу мне учинили допрос, чего обычно не делается. Вновь пришедшие сами о себе рассказывают, если сочтут нужным.

А здесь — сразу в душу.

Особенно усердствовала Валя, пожилая женщина с острыми маленькими глазками. За что да почему, когда да как меня взяли?

Не стала я рассказывать. Просто назвала статью и сказала, что я ровно месяц, как в заключении.

Как меня взяли?

А вот так.

Первого июня 1983 года я гостила у мамы. Мы с мамой пили кофе. Я собиралась после кофе уехать на дачу к моему приятелю на день рождения. Раздался звонок в дверь. Звонок мне показался ненужным. Мне не хотелось открывать дверь, но мама уже спрашивала:

— Кто там?

Ей ответили:

— Слесарь.

Мама, всегда осторожная, почему-то открыла этому «слесарю».

Их оказалось человек пять, а может быть, и больше. Быстро вошли и сразу же к окнам. Я потом узнала, почему они — сразу же к окнам. Не дай Бог что...

Мама как-то ничего не поняла и очень вежливо обратилась к этим, что у окна и балкона:

— Проходите, пожалуйста, садитесь.

Они молча оставались на месте.

Дали читать какую-то бумагу. То была санкция на арест.

Один из них говорит:

— Валентина, мы только исполнители. Мы на работе. Нам приказано арестовать тебя. Переоденься и поедем.

— Куда?

— В КПЗ.

Бедная моя мамулька спрашивает:

— Адрес этого, как вы сказали, кэпэзе вы оставите?

Ей отвечают:

— Вам позвонят.

— Валентина, переоденься. Там холодно.

Я была в белых брючках и тонкой шелковой кофте.

У меня на постели лежал длинный шерстяной халат — как вязаное пальто.

— Вот его и возьми, — заботливо предложил мне один из них. — И теплые носки возьми. Брюки другие надень. Что еще? Расческу, к примеру... ну, кое-что совсем необходимое.

Странное состояние наступает во время катастрофы, которая явилась нежданно-негаданно — ее как бы не чувствуешь. Я думаю, все, кто пережил очень страшное, согласятся со мной. Оно как бы не твое — это страшное.

Мама тоже казалась спокойной. Была уверена, что это недоразумение и что я сегодня же вернусь.

Я стала переодеваться, тот, что у окна, оставался на месте. Другой стоял в дверях комнаты.

— Ну, и что? Ну, и как я переоденусь?

— Ты не стесняйся. Мы все равно не уйдем.

Мой взгляд упал на раскрытую тетрадь, которая лежала у меня на столике возле кровати. Там было написано: «...Нет ничего прекраснее, глубже, симпатичнее, разумнее, мужественнее и совершеннее Христа...» Это из письма Ф.М.Достоевского к Н.Д.Фонвизиной, которая подарила ему на пути в острог Евангелие.

С этим я и поехала на казенном «Москвиче» в КПЗ.

Меня арестовали через пять лет после нашей трагедии со Стасом.

Забралась я к себе наверх, и грустно стало до невозможности. Тоска меня взяла. Там, в большой камере, я чувствовала, что нужна, и это даже радовало меня.

Здесь была совсем другая атмосфера, тяжелая.

Я стала разглядывать лица.

Валя с колючими глазками — рецидивистка, сидит по 144-й — воровство. Основная масса Бутырки имеет 144-ю или 206-ю — хулиганство.

Птичка в той камере все пела: «Ах, Бутырская тюрьма, лестница протертая, заебла меня статья сто сорок четвертая...»

Около Валиной шконки Нина расположилась, у нее неглупый взгляд и хорошая речь. Рядом женщина, похожая на мальчика. Ну, мальчик, да и все тут. Почему в тюрьме так много женщин, похожих на мужчин? А дальше — Пышная дама. Все воровки.

Вскоре ввели еще одну даму. Совершенная Катрин Денёв.

Где же она будет спать? Оказывается, на полу. Пол каменный, ей принесли стеллаж, и она расположилась под столом. У новой дамы тоже была 144-я. Она оказалась разговорчивой и скрасила своим рассказом этот жуткий день.

Эта Денёв накануне летом, чтобы хорошо отдохнуть где-нибудь на югах, грабила квартиры. Работала в одиночку. Не в Москве, а в городах «Золотого кольца». Они ей нравились. Там по вечерним открытым окнам сразу же понятно, кто богат. Она вычисляла этаж, квартиру и утром шла туда. Звонила в дверь и, если не открывали, доставала отмычки, спокойно входила и брала, что хотела.

Однажды у нее был такой случай. Позвонила в дверь, никто не отозвался, вошла, а там хозяин пьяный лежит. Он глаза открыл, но она не растерялась, взяла недопитую бутылку, налила в большой хрустальный стакан водки и подала ему. Он выпил и стал балагурить. Она осмотрелась и уверенно полезла в вазочку, где нашла большую сумму денег. Денёв говорила, что можно сразу же догадаться, где спрятаны деньги. Она ни разу не ошиблась.

А хозяин весело балагурил. Денёв же прошла в спальню, сгребла в сумочку все драгоценности.

— Ты где? — кричал ей хозяин.

— Здесь, но мне пора уходить.

— Не уходи, пожалуйста.

— Надо, а то скоро твоя жена вернется.

— Нет, она только завтра к вечеру с дачи приедет.

Тогда Денёв заглянула на кухню, нашла в холодильнике еще бутылку и закуску, вернулась к хозяину, выпила с ним и закусила. Поцеловала его на прощание и ушла.

А однажды перед Новым годом она, в шубке из каракульчи, в бриллиантовых сережках жены того самого мужчины, что был так пьян и так мил, открыла квартиру, а там молодой человек атлетического сложения... Что делать? Она ведь открыла дверь отмычкой. Опять помогли находчивость и артистизм.

— Ой, извините меня, пожалуйста, прямо-таки «Ирония судьбы»... Ну, надо же, все

перепутала. Какой ваш корпус? Первый? У меня родственники во втором живут, я у них в гостях... А вам надо замок поменять. Видите, мои ключи подходят... Ну, до свидания.

Молодой человек говорит:

— Надо раскрутить «иронию нашей судьбы» до конца. Как вы считаете?

— Нет-нет, не надо.

Он подошел, обнял ее.

— Вы такая хорошенькая, а я дверь не хотел открывать. Как хорошо, что вы явились! У меня трудная полоса в жизни. Предлагаю позвонить вашим родственникам и остаться до Нового года у меня. Как вы считаете?

— Нет-нет.

— Да-да.

— Так и осталась у него. Новый год встречали вдвоем. А родственникам я как бы позвонила. Хотел на мне жениться, — вздохнула Катрин Денёв.

Колючеглазая Валя тут как тут со своим вопросом:

— А мужик-то он как? Ничего?

— Замечательный... — опять вздохнула Денёв.

— Каким же образом ты оказалась здесь? — поинтересовалась Нина, та, у которой был неглупый взгляд.

— Вошла два раза в одну и ту же квартиру, дура. Во второй раз там оказался подвох... Не хочется об этом.

— Надо было выйти за этого, за симпатичного, замуж, вот что, — размышляла колючеглазая.

— Я была на работе, а на работе не следует любовью заниматься. Ушла я от него сразу же после Нового года.

— Взяла что-нибудь? — спрашивала Валя.

— Конечно, — грустно улыбнулась Катрин.

Опять не могу заснуть. Повернулась к окну. Теплый ветерок чувствую. Замечательный вечер, наверное.

Совсем рядом Ленинградский проспект. Чуть в сторону от него, недалеко от метро «Аэропорт», живет моя сестра Танечка с мужем. Танечка работает монтажером на Киностудии имени Горького. Может быть, она еще не вернулась с работы. А Сережа, ее муж, — детский писатель. Очень талантливый. Можно до бесконечности смотреть очаровательные мультики, снятые по сказкам Сергея Козлова. Дай Бог счастья моим родным Танечке и Сереже.

Представляю, как Тане трудно приходить на студию. Могу предположить, как там судачат обо мне и как ей больно от этого.

А дальше за «Соколом», по Волоколамке, мамулька живет. Что она сейчас делает?

Как хотелось бы хоть на минутку заглянуть туда!

Мысленно полетела к ним, и так хорошо стало, будто увидела всех. Сколько огорчений выдержали мои дорогие.

Почему-то вспомнилось, как папа вернулся с фронта, а я его не признавала. Я прямо говорила ему:

— Мой папа воюет с немцами.

Долгое время ничто не могло переубедить меня. Папа и мама ужасно мучались.

Потом мы с папой стали большими друзьями. Я полюбила его всем сердцем. Папа был кадровый военный, и вскоре после окончания войны его направили в Горький. Мы с мамой, конечно, поехали вместе с ним.

В Горьком я увидела пленных немцев. Они шли длинной вереницей вдоль трамвайных путей. Немцы не вызвали у меня отвращения, наоборот, мне их стало очень жалко. Я подошла к ним совсем близко. Один из них взял меня на руки и стал целовать, что-то приговаривая. Мой друг и сосед Юрка шел за нами, а когда немец отпустил меня на землю, Юрка крикнул мне:

— Беги!

— Зачем?

— Беги, говорю! Сейчас как дам, будешь знать!

Я побежала. Добежала до сугроба, вдруг — бах! — и я лечу вниз головой. Сугроб, как большое облако, — снег был пушистый. Я и нырнула в это снежное облако, только ноги торчат. Кое-как вынырнула, а Юрка сердито смотрит на меня.

— С фрицами дружить? Да? — Юрка заплакал и ушел.

Мне не хотелось потерять моего лучшего друга, и я тем же днем пришла к нему домой, села под стол и громко завопила:

Вот сидят в окопах немцы
Чир-дыр на штанах...

Юрка расхохотался.

— Не «чир-дыр», а «чинят дыры на штанах».

А потом мы вместе стали орать:

Вот сидят в окопах немцы,
чир-дыр на штанах...

И хохотали как безумные.

Взрослые нам тоже объясняли, что не «чир-дыр», а «чинят дыры», но мы продолжали петь по-своему, делая особое ударение на

«чир-дыр». Каждый раз это приводило к новому приступу смеха.

Там, в Горьком, произошло важное событие.

Я все просила маму и папу купить мне маленького Феликса, которого полюбила после фильма «Моя любовь». Они обещали.

И вот наступил день, когда в дом внесли маленький кулечек, а в нем — малюсенький комочек. Я спрашиваю:

— Это и будет Феликсом?

— Нет, это Татьяна.

Я не огорчилась, мне понравился малюсенький комочек с красивым именем Татьяна. Я очень хотела подержать кулек с Танечкой. Не дали. Юрка держал, а мне не дали. Обидно было.

Вдруг Денёв громко крикнула:

— А-а-а!..

Хорошо, что я не спала, а то так можно с ума съехать. Все проснулись.

— Ты чего?

— Крысы!

Действительно, в камере водились крысы.

— Забирайся наверх, я все равно не сплю.

Катрин Денёв поблагодарила, и мы молча просидели рядом всю ночь, думая каждая о своем.

Поминутно дрыгался глазок. На крик Катрин кормушку не открыли, поняли, видно, что она испугалась крыс.

Утром был шмон. Полезли в пакет искать карты. Нас выгнали и закрыли в вонючем боксе, а сами продолжали шуровать в камере.

Когда вернулись, Нина крикнула Пышной даме:

— Долго будешь курушничать?

В боксе Нина ничего не говорила, а здесь стала материть Пышную даму.

Та пыталась возразить:

— Ты чего, Нина? Какая же я куруха? Ты что? Я ведь никогда не выхожу из камеры.

— Ты во время обеда ментам записки передаешь, — нападала Нина.

Тут и колючеглазая Валька завизжала:

— Ах, ты, сука толстая! Зачем нас с картами заложила? — Нет, представляете себе, — обратилась она к нам с Катрин, — мы нарисовали карты, хотели погадать, а она нас заложила.

Мне стало противно до тошноты.

А Валя щурила свои и без того маленькие глазки и наступала на Пышную.

— Дай ей, дай! — подстрекала Нина.

Рая, похожая на мальчика, улыбаясь, с интересом наблюдала за происходящим.

Вдруг Пышная дама заметила:

— А кто из нас чаще всех из камеры выходит? Никто никуда не ходит, все сидят на месте. Рая один раз ходила к зубному. А куда ты так часто ходишь, Нина?

—Ах, ты, сука!

И Нина с кулаками обрушилась на Пышную даму.

Она била ее точь-в-точь, как Седовласая грузинку, пытаясь попасть в глаз и по губам, даже руку заносила так же, и выражение лица у нее было такое же.

— Нина, очнись! — попыталась я ее остановить, но Нина зашлась.

Валька спрятала лицо в ладошки, иногда посматривая сквозь пальцы на то, что происходит.

А Рая, как болельщица на стадионе, то в одну сторону гнулась, то в другую, чтобы было удобнее наблюдать. Потом встала во весь рост. Руки — в карманах брюк, рот — до ушей.

Денёв бессильно взмахивала руками и тоже пыталась остановить Нину, но это было бесполезно. Та остановилась только тогда, когда у Пышной дамы хлынула кровь из носа и изо рта. Раскрасневшаяся, села на свою шконку.

— Вы только пришли и не лезьте не в свои дела.

Дежурные не появились. Несколько раз открывался глазок. Они все видели. Значит, это тоже спектакль, как в той, большой камере.

Для какой цели? Чтобы больше действующих лиц было? Чтобы посмотреть, каковы новенькие? А может быть, для чего-то другого? Курухи живут в постоянных заботах. Их цель — всех перессорить, чтобы, не дай Бог, в камере не возникло какое-то единение. Единение — это уже сила.

Курухи только и ждут, чтобы кто-нибудь сорвался. Находясь в камере, можно получить еще статью, и не одну.

Пышная дама стонет, но не звонит в дверь, не зовет на помощь дежурных.

— Хватит стонать, хватит! — приказала Нина.

Дама замолчала.

Почему она позволяет так издеваться над собой?

Почему над одними измываются, а другие неприкосновенны? Я не представляю, как Седовласая или Нинка могли бы обрушиться на меня или на Катрин, на Глафиру или Золотую. Это невозможно. А почему? Может быть, характер на лице написан? Характер виден через взгляд, через пластику, через манеру говорить.

Не занести этим мерзавкам руку на сильных, на независимых. Тишина.

Катрин свернулась у меня в ногах калачиком.

Я смотрю сквозь «решку» на кирпичную стену. Нет передо мной того белого дома, где окошко с красноватым теплым светом так успокаивало меня.

Преотвратно на «спецах».

И вдруг Нинка опять завопила:

— Ах, ты, сволочь! Смотрите, что она делает!

Подскочила к дверям и стала звонить дежурным.

Пышная дама рвала золотыми зубами себе вены. Дежурные оказались тут как тут, подхватили окровавленную Даму и куда-то увели.

Через некоторое время крикнули в кормушку:

— Соберите ее вещи.

— Валя, собери ее вещи, — приказала Нина колючеглазой Вальке. — Рая, налей кипяточку.

Валя тут же стала собирать вещи. Рая поднесла Нине кипяточку.

Нина достала пряники и стала пить чай, как будто ничего не случилось.

— Кто из вас будет спать на ее месте? А? — командно спросила она.

— Разберемся, — ответила я.

Я предложила Катрин занять место Дамы.

— Противно. Ну, да ладно... — И стала раскладывать свои красивые вещи.

Нинка удивленно и коротко взглянула на меня, хотела что-то сказать, но промолчала.

Часов в пять вечера под нашим окном шепотом, но слышно кто-то спросил:

— Валя! Валя Малявина, ты здесь? Отзовись!

— Не отвечай, менты загребут, — шипела Нинка.

Валентина Малявина — десятиклассница

— Валя, ответь!

— Да! — довольно громко сказала я.

Тут же открылась кормушка, но с улицы уже сообщили:

— У тебя суд будет 8 июля. Готовься!

— С кем это ты переговариваешься? — орала дежурная.

— Я не знаю, с кем.

— А зачем же отвечаешь? В следующий раз карцер тебе обеспечен.

И захлопнула кормушку.

Кто же так заботится обо мне? Не знаю.

А Нинка:

— Почтальонов наняла. Прямо как телеграмму зачитали: «Суд у тебя будет 8 июля».

— Нина, успокойся, пожалуйста, суд будет у меня, а не у тебя.

— Мне не преподнесут число на блюдечке, как тебе.

— Кто это мог быть? — задумалась я.

— А ты не знаешь, — усмехнулась Нина. — Кто-то с «рабочки». Кто в штабе работает. Только там можно пронюхать число.

Да, по всей вероятности, это так.

Спасибо девочкам за их заботу, но ведь Нинка продаст. Она обязательно расскажет про этот случай начальнице, и девочку, которая работает в штабе, отправят в зону. Вот ведь что.

Т-а-а-к! 8-го так 8-го... Но адвокат у меня случайный. Дела моего не знает.

Опять и опять я вспоминаю тот зимний вечер, когда, гуляя по арбатским переулкам, я встретила Риту из музея Вахтангова. Она прямым текстом мне сказала: «Тебе бы адвоката хорошего пригласить».

Я не поняла — зачем он мне? Прошло уже много времени после гибели Стаса. Годы. Моим родным тоже в голову не приходило, что мне все еще грозит опасность. Я и теперь продолжаю надеяться на справедливый суд.

Настроение мое после сообщения стало гораздо лучше. Вечером, сразу же после отбоя, слушали местный «телефон».

— 149-я, слышишь?

— Говори! — отвечают из 149-й или какой-нибудь камеры.

Разговаривают, главным образом, подельщики, потому что их всегда разводят по разным камерам, а сказать друг другу нужно многое. «Телефон» этот — дело рискованное: дежурная, услышав, либо тут же уводит в карцер, либо не приходит вообще, потому что курухе дано задание подслушивать диалог подельщиц, а потом все рассказать начальнице.

А позже из башни по всему государству Бутырскому понеслись неаполитанские песни в исполнении какого-то зэка. Голос у него был дивный.

Говорят, что в круглой башне в Бутырках больные живут и что болеют они какими-то особенными болезнями. У нашего певца будто бы проказа. И начальник Бутырки по фамилии Подрез знает об этом певце и разрешает ему петь, потому что его скоро не будет на этом свете. Так говорят.

Замечательно он поет!

Колючеглазая вдруг прослезилась.

Нина смотрела куда-то в потолок, в одну точку. Рая-мальчик резко крутилась с боку на бок. Тронул и ее чудный голос.

Денёв сказала:

— Я сейчас ему закажу что-нибудь.

Валя, всхлипывая, попросила Катрин этого не делать, а то менты нагрянут и помешают слушать его дальше.

На следующий день я взялась за письма. Особенно важным для меня было письмо к адвокату. Полдня я провела за сочинением писем.

Нинка все поглядывала на меня.

— А ты сядь за стол. Тут удобнее, — предложила она.

Да, там действительно было удобнее. Я спустилась вниз заканчивать большое письмо. Поставила точку, тут же дверь открылась, и в камеру влетели три вертухайки. Отняли письма, выгнали из камеры и закупорили меня в крохотном боксике, где абсолютно не было воздуха.

Я поняла, что это дела Нинки, что она каким-то образом стукнула дежурным о моих письмах. Наверное, когда шли на прогулку. Она нарочно посоветовала сесть за стол, чтобы вертухайкам было легче меня шмонать.

Потом... я ничего не помню. Потеряла сознание от духоты и тесноты.

Когда меня открыли, я, по всей вероятности, вывалилась из боксика, потому что очнулась уже у доктора от сильного запаха нашатырного спирта.

Я лежала, надо мной стоял врач, растирал мне виски и давал нюхать нашатырный спирт.

— Ну, как ты?

— Не знаю. Знобит очень.

Он налил мне валерьянки довольно много, разбавил ее теплой водой и дал выпить.

Мне стало тепло. Врач сделал какой-то укол и сказал:

— Полежи. Не волнуйся. Я скажу дежурным, когда тебя можно будет забрать.

У него в кабинете был маленький телевизор. Я приподнялась, чтобы взглянуть. Так странно... телевизор...

— Давай я тебя послушаю.

Я разделась. Он встал за спину и стал меня слушать. Медленно-медленно... Потом правой рукой нашел мою грудь и откровенно начал заниматься ею.

Я повернулась и удивленно посмотрела на него. Он едва заметно пожал плечами, отошел и стал что-то писать в свою большую тетрадь.

Я оделась, села на стул и стала смотреть телевизор, поглядывая на доктора. Он мне напоминал одного модного эстрадного певца, забыла его фамилию...

Доктор закончил свою писанину, улыбнулся и спросил:

— Не хочется в камеру?

— Не хочется.

— Оставайся у меня, я дежурю всю ночь.

Я чуть было не спросила: «А можно?» Зная, что нельзя.

— Зовите дежурных, — вздохнула я.

Он опять улыбнулся и позвонил. Меня увели.

Когда я вошла в камеру, то почувствовала напряженку. Катрин легким движением задела меня, дав понять, что что-то здесь не то.

Я уже хотела взобраться к себе наверх, но Нинка закричала мне:

— Ты почему ментам сказала о моей фотокарточке?

Каким ментам? Про какую фотокарточку она несет?

— У меня сейчас отшмонали фотокарточку моего любимого. Это ты сказала о ней.

Все. Терпение мое лопнуло.

— Замолчи, крыса! — крикнула я что есть мочи. И, подойдя к ней вплотную, тихо сказала: — Молчи, гадина.

Все оцепенели, и Нинка тоже. Немая сцена, как в «Ревизоре».

Я умылась и спросила:

— Меня не звали в окошко?

Колючеглазая Валя и Рая вместе ответили:

— Нет.

Нинка легла и стала бубнить:

— Ты не очень-то...

Я не сказала больше ни слова.

У нее действительно отобрали фотокарточку. Весь этот спектакль был придуман ею вместе с начальством. Ужас! Чтобы навести тень на плетень, нужно было второе действие: шмон по поводу фотографии, мол, не только ты пострадала, но и я.

Скоро суд.

А пока мы гуляем во дворике. Все время смеемся — Денёв веселит. Нинка тоже хохочет. Симпатичный день. Беззаботный. За день до суда открывается кормушка, и врач — не тот, другой — вызывает меня. Подхожу.

— Открой рот.

— Зачем?

— Таблетку при мне будешь глотать.

Своими огромными пальцами, в которых была ярко-желтая большая таблетка, он тыкал мне в лицо.

— Как она называется?

— Глотай, говорю!

— Я спрашиваю: что это за таблетка?

— Открой рот, — приказывает мне врач.

Я отошла от кормушки.

Тогда дежурные открыли дверь, и доктор-амбал вместе с ними ввалился в камеру.

Амбал усадил меня, зажал мои коленки своими и насильно открыл мне рот. В камере была полная тишина. Засунул мне таблетку, прижав голову и лицо своими лапами, чтобы я ее не выплюнула.

Со стороны, конечно, было смешно.

— Проглотила?

Я кивнула головой, так как по-прежнему была зажата.

Он отпустил меня, и они ушли.

У меня одеревенел язык. И скоро я буквально свалилась с ног. Как я узнала позже, по просьбе прокуратуры Ленинского района врач мне сунул амитриптилин. Позаботились! Ну, надо же! Антидепрессант довольно сильного действия.

На следующий день, 8 июля в шесть часов утра меня вызвали:

— Малявина! С вещами!

— Почему с вещами?

— Так положено.

И повезли меня в суд.

*Продолжение следует*

**«Пяток чесатели, поэты и писатели» — так аттестовалась литературная братия в советском мультфильме[1] конца 50-х годов по сценарию Николая Эрдмана. В нем рассказывалось о каком-то сказочном короле и многочисленной свите его холуев. Фильм, каких было много, со временем забылся. Но авторский афоризм просто впечатался тогда в мою студенческую память. Таким — Эрдманом, «но в меру» — представал новому поколению неведомый ему классик на закате своих лет.**

**Поколению же 20-х Эрдман поры обессмертившего его «Мандата» без обиняков предлагал «поглядеть в окошечко, не кончилась ли советская власть».**

**«Гоголь, Гоголь!» — кричал Станиславский, не в силах остановить приступ душившего его смеха при чтении «Самоубийцы»[2]. Советская власть, шуток не любившая, не дозволила Эрдману стать советским Гоголем. Ей, как известно, нужны были «лишь такие Гоголи, чтобы нас не трогали».**

**А Эрдман даже тогда, когда другие и пикнуть не смели, трогал и весьма чувствительно. В 1938-м, к примеру, году в сценарии самой народной кинокомедии «Волга-Волга».**

**Сталин подарил копию фильма с ехидным намеком самому Рузвельту, так, кажется, и не понявшему советский юмор, ведь общеизвестно, что «Америка России подарила пароход». Тот самый, что и сел на мель в «Волге-Волге».**

НИКОЛАЙ ЭРДМАН

# Митя

**Менее известно, что единственной поправкой вождя к одной из его любимых лент было — убрать название парохода. Естественно, в сценарии Эрдмана пароход назывался «Иосиф Сталин».**

**Документальным подтверждением этой поправки является соответствующий цензурный циркуляр, хранящийся в Госфильмофонде в архивном деле фильма «Волга-Волга».**

**Там же, в аналах Госфильмофонда, хранится и сценарий Николая Эрдмана «Митя», написанный в 1926 году между «Мандатом» и «Самоубийцей» и поставленный тогда же в Одес-**

[1] Имеется в виду фильм И.Иванова-Вано «В некотором царстве...» (1958). — *Прим. ред.*

[2] Цит. по: Эрдман Н. Пьесы. Интермедии. Письма. Документы. Воспоминания современников. М., 1990, с. 15.

се на киностудии ВУФКУ Николаем Охлопковым, сыгравшим в нем заглавную роль. Вышедший на экраны в 1927 году в Киеве и годом позже в Москве фильм не сохранился. Бытовой анекдот эпохи нэпа на материале одуревающей скуки и спячки советской провинции отнюдь не случайно сгущенностью самого действия напоминает раннего Гоголя. Только вместо примет «Миргорода» и черт «Старосветских помещиков» здесь иные реалии — советские. И «Правда», и «Известия», и даже лекция А.Введенского на религиозную тему подчистую потрачены — за отсутствием бигуди — на папильотки. А если и сыщется по случаю ириска-сосалка, то — принцип коллективизма! — она пускается по кругу. Случайно же проглотивший ее простак Митя будет за это заклеймен презрением как единоличник.

Хотя намерения у Мити по природной его доброте самые благие, да вот оборачиваются они полной нелепицей, вплоть до абсурда. Нет, явно скопытилась родная птица-тройка, и струна, как прежде, не звенит в тумане...

Николай Эрдман. 1925 — 1926

Автору едва ли важен традиционный литературный анекдот предсвадебных недоразумений. Куда важнее ему смещенная оптика бытия, динамика его виража — от традиционной постылости старого мира до абсурдной стихии мира нового, уже не поверяемой ни разумом, ни логикой, ни душевным ладом.

По Эрдману, за первые десять послереволюционных лет даже в российской глубинке от человека въяве отчуждаются не только привычные обыденные вещи, сами отношения между людьми перестают быть функциональными, становясь деструктивными и еще более угрожающими в преломлении авторского, почти гоголевского гротеска.

Да, стать советским Гоголем Эрдману не дали. Но в «Мандате» и «Самоубийце», равно как и в публикуемом впервые авторском сценарии «Митя», безошибочно считывается тот идиотизм советской жизни, который не заглушить трубными фанфарами тоталитарной эпохи. Как предостерегал Достоевский — «Марсельеза» будет вытеснена пошленьким «Ah, mein liber Augustin». В советском искусстве Николай Эрдман отразил эту генеральную линию нашей жизни одним из первых.

*Валерий Босенко*

## Первая часть

**Улица**

1. Телефонный распределитель. Митя подходит к телефонному распределителю. Обходит его. Смотрит вверх. Улыбается.

***Панорама вверх***

2. На распределителе стоит построенная мальчиками снежная баба. На бабе старая дамская шляпка. Нос из угля, губы из апельсиновой корки. На угле очки. Во многих местах фигура поддтаяла и обвалилась, а нижняя часть ее таким образом облепила распределитель, что если открыть дверь, она может упасть. Митя смотрит на бабу и улыбается.

**Перекресток**

3. На перекрестке стоит мальчишка лет четырнадцати. Лицо мальчика озабочено, лоб нахмурен. Он смотрит в сторону Мити.

4. Митя около распределителя. Лезет в карман. Достает ключ.

5. Крупно. Лицо мальчишки. Два пальца во рту. Мальчишка свистит.

**Улица**

6. С правой и левой стороны улицы, из калиток, высовываются восемь мальчишеских рож.

**Перекресток**

7. Мальчик на перекрестке машет рукой и кричит:

**— Ребята! Студент трогает нашу бабу.**

**Перекресток, улица**

8. Мальчик на перекрестке кричит и машет рукой. Остальные выскакивают из калиток и бегут к нему.

9. Митя с ключом около двери телефонного распределителя. Боится открыть дверь. Ему жалко сломать фигуру. Подбегают мальчишки и хмуро смотрят на Митю. Митя с большими предосторожностями открывает дверь. Баба покачнулась, но устояла. Лица мальчишек проясняются. Митя садится на корточки, начинает починку. Ребята смотрят.

10. Группа мальчишек. Один из них лезет в карман, достает ириску. Засовывает в рот. Начинает сосать. Пососавши, вынимает изо рта, передает другому. Тот начинает сосать, потом вынимает и передает следующему.

11. Митя на корточках за починкой. Он работает, но часто оборачивается и с интересом следит за мальчишками, которые продолжают сосать ириску, передавая ее один другому. Мальчишки, по-своему истолковав взгляд Мити, собираются в кучку.

12. Группа ребят. О чем-то горячо совещаются. От группы отделяется делегат.

13. Митя на корточках и делегат. Делегат говорит:

**— На, пососи, только недолго.**

14. Делегат вынимает изо рта ириску и протягивает ее Мите. Митя смущен. Сдерживая отвращение и вызывая на лице признательную улыбку, Митя засовывает в рот ириску. Мальчишки серьезно и деловито следят. Митя сосет.

15. Снежная баба подтаяла и падает.

16. Митя на корточках продолжает сосать ириску. На него падает снежная баба, и он, не удержавшись, садится на землю, засыпанный снегом. Мальчишки смеются, Митя следует их примеру, отряхиваясь от снега и вытирая лицо платком. Отряхнувшись, он снова принимается за починку. Лица мальчишек принимают серьезное выражение. Один из них подходит к Мите и, постучав пальцем по его плечу, говорит:

**— Твое время отсосано, давай пососать другому.**

17. Сказал и смотрит на Митю. Митя растерян. Он ищет языком конфету — ее нет. Во время падения он проглотил ириску. Митя безнадежно разводит руками и раскрывает рот.

18. Маленький мальчик, которому выходила очередь пососать ириску, заглядывает в рот Мите и, видя, что он пуст, начинает плакать.

19. Группа возмущенных в своих лучших чувствах ребят. Плачущий мальчик, расте-

---

Публикуется по экземпляру сценария, хранящемуся в архиве Госфильмофонда России. Фонд хранения 1033/1.
Читатель наверняка обратит внимание на некоторые стилистические шероховатости сценария, на то, что иной раз сбита нумерация кадров, иной раз она просто исчезает, что иногда указано место действия и метод съемки, иногда нет, но мы сочли возможным не редактировать текст и не приводить его к формальному единообразию, а публиковать в том виде, в каком он вышел из-под руки автора.

рянный Митя. Ребята отходят, грозя кулаками.

20. Подходят две барышни. Наклоняются над плачущим мальчиком. Расспрашивают его, тот объясняет, размазывая по лицу слезы.

21. Барышни с презрением проходят мимо Мити, одна из них говорит:

**— Довольно бессовестно со стороны взрослого.**

22. Проговорив, с достоинством удаляются. Митя в смущении не знает, что ему ответить. Расстроенный, вынимает из кармана телефонную трубку, присоединяет к проводу. Начинает звонить к своей невесте Шурочке Грязновой.

23. Внешний вид дома Грязновых.

**Столовая комната в доме Грязновых**

24. *Наплыв.* Обеденный стол. За столом Володя, семилетний брат Шурочки. На столе стакан молока, кусок булки и сахарница. Володя берет из сахарницы кусок сахара, кладет в стакан с молоком, берет второй кусок, кладет в стакан, третий, четвертый, пятый, шестой, седьмой, берет восьмой, но видя, что ложка и так уже плохо повертывается, оставляет его на скатерти и начинает мешать ложкой в стакане. Мешает. Взглянул вбок, рука остановилась.

25. Муха на куске сахара.

26. Володя заметил муху. Заводит руку, намериваясь ее поймать. Делает резкое движение. Промахивается и попадает по стакану с молоком. Стакан разбивается, и молоко разливается по скатерти. Володя в ужасе смотрит на залитую скатерть, потом машет рукой и...

27. Покорно идет и становится в угол.

**Кабинет дяди Никиши**

28. Стол. Кушетка со сбитым постельным бельем. Дядя Никиша только что проснулся, босиком, с накинутым на плечи одеялом, он ищет на столе газеты. Перебирает журналы, бумаги, местные газеты, удивляется, что нет...

**— Ни «Правды», ни «Известий».**

29. Заглядывает под стол. Выпрямляется. Прислушивается. Звонок телефона.

**Спальня Шурочкиной матери**

30. Кровать. С головой под одеялом дышит материнское тело.

**— «Известия»!**

31. Из-под одеяла высовывается голова.

32. *Крупно.* Голова Шурочкиной матери в крупных папильотках, сделанных из газеты. Прислушивается.

33. Звонок телефона.

**Шурочкина спальня**

34. Кровать. С головой под одеялом Шурочка. Одеяло медленно опускается и поднимается.

**— «Правда»!**

Из-под одеяла высовывается голова.

35. *Крупно.* Голова Шурочки в папильотках из газеты.

36. Шурочка накидывает на себя одеяло, чтобы идти к телефону. Слезает с кровати.

**Столовая комната**

37. Из трех дверей входят в столовую дядя Никиша, Шурочка и ее мать. Все в одеялах. Все они вышли к телефону. Первым делом мать замечает разбитый стакан и всплескивает руками. Володя, стоящий в углу, поворачивает голову и говорит:

**— Не ругайся, я уже стою.**

Сказал и снова повернулся в угол. Дядя заметил на голове Шурочкиной матери папильотки из газеты и подошел к ней.

Шурочка, шлепая ночными туфлями, подбежала к телефону.

38. Шурочка в одеяле у телефона. Берет трубку. Говорит. Улыбается.

39. Митя на корточках с трубкой около телефонного распределителя. Начинает говорить, открывает рот. В это время мимо его лица пролетает комок грязного снега и разбивается о распределитель. Он замолкает. Другой снежок. Еще. Митя увертывается, держа трубку около уха. Еще снежки, та же игра.

40. Группа мальчишек, кидающих снежки.

41. Митя, увертывающийся от них.

42. Шурочка у трубки. Говорит, ждет ответа. Ответа нет. Опять говорит.

41. Митя увертывается от снежков и, закиданный ими, не может сказать ни слова.

42. Шурочка, надув губки, около телефона.

**— Ну скажи же мне что-нибудь.**

43. Сказала Шурочка.

44. Митя у телефонного распределителя.

Бросает трубку и, замахиваясь, бежит на мальчишек.

45. Из-за распределителя на четвереньках выползает мальчишка, тот самый, которому не досталась ириска, берет трубку и говорит:

**— Дура! Дура! Дура!**

46. Бросает трубку и снова уползает.

47. Шурочка у телефона. Обижена и возмущена таким несправедливым оскорблением. Вешает трубку и уходит от телефона.

**Вся столовая**

48. Мать сидит в кресле. Над ней стоит дядя Никиша и раскручивает на ее голове папильотки. Он ищет лекцию Введенского на религиозную тему. Нашел. Развернул. Части текста нет, приложил другую папильотку.

***Тема:***

*Выдержка из лекции Введенского, смешанная с публикацией о потере вещей и т.д.*

49. Дядя поражен.

50. Митя отогнал мальчишек, возвращается.

51. Митя около распределителя. Звонит.

52. Телефонный звонок у Грязновых.

**Столовая комната**

53. По комнате к телефону пробегает наполовину одетая Шурочка.

54. Шурочка у телефона. Берет трубку, говорит:

**— Слушаю.**

55. Митя у телефонного распределителя. Говорит. Ждет ответа. Ответа нет. Опять говорит.

56. Шурочка у телефона. На лице обида. Губы сжаты, брови насуплены, не говорит ни слова.

57. Митя говорит, ждет, не получает ответа.

**— Ну, ответь же мне что-нибудь.**

58. Говорит Митя.

59. Шурочка отвечает:

**— Сам дурак.**

60. Кладет трубку. Уходит.

61. Митя. Недоумение. Он очень обижен и опечален. Грустно закрывает распределитель, прячет трубку в карман и, рассуждая сам с собой, как бы говоря: **«Почему дурак?»**, уходит.

**Шурочкина спальня**

62. Шурочка за туалетным столиком. Завязывает на блузке галстук. Нервничает. Галстук плохо завязывается. Дергает за конец. Перевязывает. Смотрится в зеркало. Крутит лицо перед зеркалом. Взгляд ее падает на фотографию. Берет фотографию.

63. *Крупно.* Фотография. Шурочка вместе с Митей.

64. Смотрит. Берет ножницы.

65. Ножницы режут фотографию. Разрезают на две части. На одной Митя, на другой Шурочка.

66. Шурочка ставит половину фотографии со своим изображением на прежнее место. Другую половину бросает. Открывает большую фарфоровую пудреницу, вынимает пуховку. Стряхивает. От пуховки отлетает клуб белой пыли. Пудрится. Опускает в пудреницу. Стряхивает. Еще белый куб пыли. Опять пудрится, снова опускает пуховку в пудреницу, стряхивает и т.д. Пыль пудры от стряхивания покрывает кадр. Больше, еще больше. Шурочки не видно. Одна пудра.

67. *Наплыв.* Пудра рассеивается. Дорога. На том месте кадра, где сидела Шурочка, оказывается Митя. В глубокой задумчивости Митя идет по дороге. **«Почему дурак?»** — думает Митя и разговаривает сам с собой. Останавливается. Пожимает плечами, жестикулирует. Появляется нищий. Одна нога нищего согнута в коленке, коленка держится на подставке. Нищий подходит к Мите, протягивает руку. Митя рассуждает сам с собой, не замечая нищего. Замечает протянутую руку. Как бы очнувшись и думая, что с ним кто-то здоровается, хватает руку, шаркает ногой и опускает в поклоне голову. Видит, что это нищий. Конфузится. Начинает шарить по карманам. К сожалению, у него нет мелочи, одна трешница. Он держит ее в руке, извиняется. Калека говорит:

**— Я вам дам сдачи.**

68. Нищий берет трешницу. Прячет ее в карман. Из другого кармана вынимает изящный кошелек. Открывает его. Митя протягивает руку. Митя с протянутой рукой смотрит на калеку, калека с кошельком — на Митю. Митя говорит:

**— Ну, давайте.**

69. Стоит с протянутой рукой. Нищий говорит:

**— Бог подаст.**

70. После этих слова калека ставит согнутую в коленке ногу на землю, так что под-

ставка оказывается параллельной земле, и убегает. Митя поражен. Смотрит на убегающего нищего. Вздыхает и, еще более опечаленный, отправляется дальше.

**Ворота Грязновского дома**

71. Из ворот выходит дядя Никиша с чемоданом и еще с несколькими вещами. И мать с сумкой. Дядя Никиша едет в Москву. Мать Шурочки отправляется на рынок. Мать целуется на прощание с дядей Никишей, пересчитывает его вещи. Заставляет переложить билет из наружного кармана во внутренний. Тут же стоит нанятый извозчик. К воротам подходит Митя. Он идет задумавшись, все так же сам с собой разговаривая. Прежде чем войти в ворота, останавливается. Его замечает дядя Никиша, подходит к нему и протягивает руку. Митя видит протянутую руку и говорит:

**— Бог подаст.**

72. Проходит в ворота. Мать и дядя в недоумении. Дядя садится на извозчика, мать уходит.

**Кухня у Грязновых**

73. Край кухонного стола. К столу привернута мясорубка. Рядом стоит табурет. На табурете сковорода. На сковороде мясо, нарезанное кусками. Володя накладывает в мясорубку мясо и старательно его провертывает.

74. Стол с другой стороны. Видно, как из мясорубки выходит провернутое мясо и падает в подставленную под него тарелку. Над тарелкой сидит кот и съедает все, что Володя провертывает.

**Вся кухня**

75. Володя провертывает последние куски мяса, кот их съедает. Открывается дверь, входит Митя. Идет через кухню в следующую комнату. Володя, увидев Митю, подбегает к нему, хватает за руку. Тащит его к столу. Мальчик хочет показать, сколько он наработал. Берет тарелку. Тарелка пуста. Смотрит. Перевертывает. Опять смотрит. Не понимает. Взглядывает на кота.

76. Толстый нажравшийся кот. Изо рта свешиваются длинные куски провернутого мяса.

77. Володя начинает плакать. Митя его утешает. Володя плачет все сильней и сильней. Митя решает его выручить. Как заговорщик, он шепчет ему что-то на ухо, прикладывает палец к губам и выбегает из кухни.

**Ворота**

78. Митя выбегает из ворот.

**Улица**

79. Митя бежит по улице.

80. Рынок.

81. Мясной ряд. Вбегает Митя. Входит в лавку.

**Мясная лавка**

82. Митя покупает мясо. Здоровенный мясник достает багром с деревянной стойки кусок говядины. Вешает. Митя его торопит. Мясник завернул мясо. Подает Мите. Митя берет сверток. Лезет за деньгами. Открывает кошелек, в кошельке нет денег. Вспоминает, что мнимый калека украл у него последнюю трешницу. С растерянным видом шарит по карманам. Мясник ждет. Митя замечает вновь запотевшее окно...

83. ...ногу на деревянной подставке. Согнутую фигурку нищего. Вытягивается рука, рука берет луковицу из ящика, стоящего у дверей лавки. Нищий отходит.

84. Митя с криком:

**— Держи его! Держи! —**

выбегает из лавки. В руках его мясо.

85. Нищий, услыхав, что за ним бегут, бросается в переулок. Митя за ним.

**Лавка**

86. Мясник, видя, что покупатель убежал с товаром, не заплатив денег, с криком:

**— Держи вора! —**

87. ...выбегает из лавки.

**Рынок**

88. Услышав крик, к нему подбегают мясники из соседних лавок, торговки, палаточницы, молочницы, покупатели, прохожие и мальчишки.

**Переулок**

89. Митя бежит за нищим. Настигает. Настиг. Схватил. Начинает трясти за плечи. Нищий сжался. Митя трясет его, кричит:

**— Отдавайте мои три рубля.**

90. Нищий поворачивается к Мите лицом. Митя остолбенел, это другой нищий. Трясу-

щейся рукой калека протягивает ему луковицу. Митя готов расплакаться, бросается к нищему, гладит его по плечам, отдает ему мясо. Просит прощенья. Вынимает записную книжку.

91. Толпа бежит к переулку.

92. Митя отрывает исписанный листок и, протягивая его нищему, говорит.

***Тема:***

*Приглашает его к себе, дает адрес.*

93. Нищий берет записку, благодарит и ковыляет прочь. Митя смотрит ему вслед. Оборачивается и в ужасе останавливается.

101. И вот Митя начинает идти между двух стен раздавшейся перед хозяином лавки толпы. Торговки кричат ему оскорбительные слова, плюют, мальчишки свистят, мясники улюлюкают. Митя, опустив голову, освистанный и затравленный, продолжает идти. Иногда он останавливается перед кем-нибудь, пытаясь объяснить свое положение, но человек, к которому он обращается, вытягивает руку и с издевательством говорит:

**— Иди!**

102. И Митя идет.

**Переулок**

94. В начале переулка появляется толпа под предводительством мясников. Толпа с озверелыми лицами бежит к Мите.

95. Митя прижимается к забору. Толпа обступает его.

**— Отдавай деньги.**

96. Кричит мясник. Митя с безнадежностью показывает пустой кошелек.

**— Отдавай мясо.**

97. Кричит мясник. Мясо? Мясо он отдал нищему. Толпа надвинулась. Из первого ряда выскочила женщина и закричала:

**— Бей его, граждане!**

Н.Охлопков в роли Мити в фильме «Митя»

98. Митя сжался. Толпа покачнулась. Лица перекосило злобой, кулаки сжались и поднялись над головой Мити. Вдруг толпа вздрогнула и застыла. Расступилась, в образовавшемся проходе появился человек в поддевке и картузе.

**— Хозяин лавки.**

99. Медленными шагами хозяин лавки подходит к Мите и, встав перед ним, смотрит на него с презрением и говорит:

**— Разживайся, сволочь, с моего мяса. Иди.**

100. Митя пытается ему объяснить. Хозяин не слушает и, вытянув руку, говорит:

**— Иди!**

**Кухня у Грязновых**

103. Володя решает поставить самовар. Ставит он его несколько странным способом. Мальчик по незнанию, но с усердием кладет угли туда, куда обыкновенно наливается вода. Угли наложены до самого верха. Уже некуда класть. Володя берет кружку, подходит к бочке с водой, черпает воду и наливает ее в самовар туда, куда обыкновенно кладутся угли. Вода внизу выливается, Володя не видит. Берет вторую кружку воды, наливает в самовар, вода выливается. Опять. И т.д.

104. Входит Митя. Волосы его растрепаны, он в поту, глаза блуждают. Видит Володю, приходит в себя. Бросается к Володе. Объясняет ему, что самовар поставлен неправильно. Мальчик в ужасе. Митя начинает вынимать руками угли из самовара, чтобы избавить Володю от наказаний. Володя ему помогает. Вдруг Митя останавливается. Прислушивается.

**Столовая комната**

105. Пианола. Шурочка сидит на вертушке и крутит ручку.

106. Митя прислушивается. Выпрям-

ляется и как завороженный выходит из кухни.

107. Шурочка за пианолой. В столовую входит Митя, встал у двери, прислонился к притолоке. Смотрит на Шурочку. Шурочка не видит его, играет. Митя на цыпочках подходит к своей невесте и нежным движением обнимает ее сзади. Шурочка обернулась. Увидела. Надула губки.

108. В столовую входят две барышни и молодой человек. Митя отскочил от Шурочки и делает вид, что тоже крутит ручку пианолы. Вошедший молодой человек делает многозначительное:

**— Гм... Гм...**

109. Митя поворачивается, кланяется новопришедшим, те отвечают на поклон. Шурочка поворачивается на вертушке.

110. Гости кланяются Шурочке. Молодой человек начинает говорить, но вдруг выражение его лица меняется, на губах появляется двусмысленная улыбка, барышни опустили головы, они смущены, но им хочется смеяться.

111. Шурочка на вертушке. На белой блузке Шурочки отпечатаны измазанные углем руки Мити. Митя, заметив улыбку молодого человека, переводит взгляд на Шурочку, видит отпечатанные руки и в смущении не знает, что ему делать. Молодой человек переводит взгляд с Шурочкиной груди на Митю и говорит:

**— Гм... Гм...**

112. Шурочка увидела причину общего замешательства. Ахнула и опрометью выбежала из комнаты. Митя подходит к гостям, ему стыдно смотреть им в глаза. **«Садитесь, пожалуйста»,** — говорит он. **«Нет, мы пойдем»,** — говорят гости. — **«Простите, что помешали»**. Барышни хихикают. Митя протягивает молодому человеку руку для прощания, рука в угле. Молодой человек медленно достает из кармана перчатку, надевает ее и подает руку в перчатке Мите. Барышни хихикают. Рукопожатие. Молодой человек снимает перчатку, как бы боясь замараться, оскорбительно вывертывает ее и прячет в карман. Барышни хихикают. Гости уходят. Митя сконфужен.

113. В одну из дверей входит мать с корзинкой. В корзинке покупки. Она пришла с рынка.

114. В другую дверь входит Володя. Он в мокрой одежде и весь измазан в угле. Держа руки за спиной, Володя подходит к матери. Мать, увидев своего сына в таком невероятном виде, роняет корзинку и в ужасе всплескивает руками. Володя вынимает из-за спины руку. В руке розги. Передает их матери. Поворачивается к ней спиной и покорно спускает штанишки.

115. *Наплыв*. Плачущее лицо Шурочки.

**Спальня Шурочки**

116. Шурочка плачет. Входит Митя.

117. Часы. 5 часов.

118. Шурочка и Митя сидят врозь.

119. Часы. 5 ¼.

120. Шурочка и Митя ближе.

121. Часы. 5 ½.

122. Шурочка и Митя ближе.

123. Часы. 5 ¾.

## Вторая часть

***В диафр. Крупно***

1. Голова бегущего мальчика (от зрителя) (перпендикулярная панорама). Удаляющиеся улицы. Вне диафр[агмы] слева направо, дугой движутся детали: калитки, ворота, парадные, фонари, крылечки, заборы, столбы и т.д. с номерами домов.

Мальчик остановился, номера тоже. Мальчик поворачивает голову руа-кар налево, номера тоже поворачиваются. Мальчик голову направо, номера направо. Мальчик смотрит адрес письма. Такая-то улица, дом... 30. ...повернулся. Голова бегущего мальчика на зрителя. Перпендикулярная панорама. Вне диафрагмы справа налево движутся детали. Номера возвращаются. Мальчишка остановился, под ним № 30. Все исчезает, внизу кадра небольшое 30.

**Комната Мити**

2. Митя надевает рубашку. Она на голове уже. Лица не видно. Вбегает мальчишка. В руках у него письмо. Смотрит на адрес, потом на Митю. Митя возится с рубахой. Ворот рубахи оказался застегнут, и голова не может пролезть. Старается расстегнуть пуговицу. Мальчик теребит Митю за низ рубашки. Протягивает письмо.

***Первый план (аппарат подъехал)***

3. Пуговица отскакивает, и Митина голова просовывается в вырез рубахи. Мальчик узнает в Мите человека, который съел предназначавшуюся ему ириску. Митя протягивает за письмом руку. Мальчик со злобой отдергивает свою и, бросив письмо на пол, исчезает за дверью.

***Общий план (аппарат отъехал)***

4. Митя поднял письмо. Смотрит. Распечатывая, идет на аппарат.

**Шурочкина комната**

Стол. Над столом Шурочкин дядя, только что приехавший из Москвы, мать и сама Шурочка. На столе чемодан. Дядя открывает чемодан, вынимает картонную коробку. Открывает коробку, вынимает дамские туфли. Передает Шурочке.

***Общий план***

6. Митя, раскрывая письмо, идет на аппарат. Дверь приоткрывается, выглядывает голова мальчишки. Мальчишка засовывает два пальца в рот. Митя оборачивается. Голова исчезает. Митя улыбнулся. Читает письмо:

*Дорогой Митя,*

*Сегодня по случаю лаковых туфель я устраиваю маленькую вечеринку. Дядя Никиша обещал привезти из Москвы самые лучшие. Приходи как можно раньше, чтобы прогуляться по городу. Говорят, что лак мне очень к лицу.*

*Шурочка.*

***Пост. скр.*** *Как твое здоровье?*

Прочел. Любовно складывает письмо. Дверь приоткрывается. Выглядывает голова мальчишки. Мальчик засовывает два пальца в рот. Свистит. Митя оборачивается, голова исчезает. Митя нахмурился. Подходит на цыпочках к двери. Прижимается к стене. Ждет. Дверь приоткрывается. Выглядывает голова мальчишки. В тот момент, когда мальчишка собирается свистнуть, Митя хватает его за шиворот и ставит перед собой, сурово на него смотрит, снова хватает его и...

7. Мальчишка падает на кушетку. Он очень испуган. Садится, подогнув ногу.

***Наплывом***

8. Шурочка, подогнув ногу, сидит на кровати. Примеряет туфли. Дядя и мать смотрят. Володя стелет на полу несколько газет. Шурочка надела туфли. Встала, пошла по газетам. Туфли жмут, и Шурочка не в состоянии ходить. Снова садится на постель и, морщась от боли, снимает туфли. Дядя смущен. Мать в отчаянии, Шурочка злится. Мать снимает свои туфли и надевает новые, пробует в них ходить. Они жмут ей, но не так, как Шурочке. Шурочка смотрит на мать, потом говорит:

**— Вы, мамаша, побегайте, они разносятся.**

Мать начинает бегать по комнате. Володя стелет перед ней дорожкой газеты. Открывает дверь, стелет в другой комнате. Мать выбегает по газетам из комнаты. Шурочка сидит на постели в чулках и смотрит за бегающей матерью.

***Наплывом***

9. Мальчик сидит на кушетке. Митя подходит и говорит:

**— Стыдно, молодой человек...**

10. Садится на кушетку рядом с мальчиком. Мальчик в ужасе. Митя продолжает:

**— Свистеть надо вот как.**

11. Засовывает четыре пальца в рот, втягивает щеки, потом резко выдувает воздух. Мальчишка вздрогнул и зажал уши. Смотрит на Митю. Митя на него. Митя свистит во второй раз. Мальчик в восторге. Вытягивает четыре пальца, засовывает в рот. У него не выходит. Митя его учит. Оба увлекаются.

12. Шурочкина мать бегает по комнатам. Володя достилает последние газеты, которые идут дорожкой из комнаты в комнату. Одной газеты не хватило, получился разрыв. Мать бегает.

13. Засовывая мокрые пальцы в рот и раздирая его до ушей, Митя и мальчик сидят на кушетке и свистят, насколько у них хватает силы.

14. Лестница. На лестницу открываются двери. Из дверей выглядывают квартиранты. Смотрят наверх, прислушиваются. Не понимают, в чем дело. Пожимают плечами. Закрывают двери.

15. Митя и мальчик сидят на кушетке и свистят.

16. Улица. Дом. К дому сбегаются собаки. Садятся, задирают морды, лают.

17. Митя и мальчик сидят на кровати, свистят. На лбу у обоих капли пота. Открывается дверь. Входит печальный молодой человек. Вздыхает. Грустно снимает шляпу, кладет ее на тумбочку. Видно, что он только что от парикмахера. Голова завита, он напудрен, и вообще, несмотря на грусть, вид у него очень праздничный. Белый галстук, новые ботинки, крахмальная грудь. Он медленно подходит к кровати. Смотрит на свистунов. Те продолжают свистеть, не замечая молодого человека. Молодой человек печально садится на стул. Смотрит на Митю и мальчика, переводит взгляд на свои руки. Складывает четыре пальца и печально засовывает их в рот. Дунул. Не вышло. Вынул пальцы, посмотрел на них, опять всунул в рот. Дунул, не свистит. Митя и мальчик свистят, не замечая пришельца.

18. Лестница. Снова открывается дверь. Снова выглядывают озабоченные квартиранты. С улицы на лестницу вбегают собаки. Бегут наверх. Собаки. Еще и еще. Квартиранты в ужасе закрывают двери.

19. Митя и мальчик свистят на кровати, печальный молодой человек на стуле. Митя и мальчик свистнули. Остановились. В это время свистнул молодой человек. Митя и мальчик вздрогнули. Обернулись. У всех троих открытые рты и на языке по четыре пальца.

А в это время несчастная мать...

20. Шурочкина мать бегает по комнатам, разнашивая туфли. Бегает она по дорожкам настеленных газет. В одном месте газеты не хватает, и мамаша делает прыжок.

21. Молодой человек вздыхает. Митя участливо спрашивает, почему он такой печальный. Молодой человек распахивает пальто и показывает флердоранж, приколотый к лацкану новой визитки. Он шафер. Затем он печально задирает ноги и показывает свои брюки. Брюки потерты на самых интересных местах. Митя смотрит на его брюки, потом на свои, вздыхает и говорит:

**— Если в 7 часов принесешь, бери.**

22. Молодой человек с радостью обещает, ударяют по рукам. Молодой человек снимает пальто. Митя идет к шкафу, открывает дверцу. Подзывает мальчика. Аппарат приближается вместе с мальчиком к шкафу. Митя просит брать мальчика все, что ему нравится, а сам уходит из кадра, расстегивая брюки. В шкафу первым планом — яблоки, конфеты, орехи, пирожные.

А несчастная мать...

23. Шурочкина мать бегает по комнатам, разнашивая туфли. Володя бегает перед ней и раскрывает двери. В том месте, где газеты не хватает, мамаша делает прыжок.

24. Мальчик перед шкафом. Берет яблоки, кладет в карман. Карман худой, и яблоки выкатываются из штанов на пол. Мальчик собирает яблоки и кладет их в другой карман. Другой карман набит, но в него влезло очень мало. Тогда... Мальчик огорчился. Задумался, сообразил. Берет веревку, которой подпоясаны брюки. Разрывает ее на две половинки. Завязывает ими брюки внизу вокруг лодыжек. Запихивает в карманы яблоки. Яблоки скатываются вниз, но не могут выпасть, так как брюки внизу завязаны. Кладет еще. Штаны начинают раздуваться.

А...

25. Шурочкина мать в полном изнеможении бегает по комнатам, разнашивая туфли.

26. Мальчик перед шкафом принимается за орехи и конфеты. Набивать штаны через карманы очень долго, поэтому мальчик стягивает штаны на животе, берет коробку с конфетами и просто опрокидывает ее в отверстие между животом и брюками. Берет пакет с орехами, опрокидывает, берет вазочку с пирожными, опрокидывает. Кажется, что у мальчика начинают пухнуть ноги. Штаны раздуваются, появляются опухоли. Штаны раздуваются все больше и больше.

***Общий план. Аппарат отъезжает***

27. Митя и шафер обменялись брюками, застегивают последние пуговицы, собираются уходить. Надевают пальто. Мальчик еле-еле передвигает ногами, подходит к двери и открывает ее, но сразу захлопывает ее и в ужасе отскакивает. Мол[одой] чел[овек] и Митя удивлены. Мол[одой] чел[овек] открывает дверь, но сразу захлопывает и в ужасе отскакивает. Митя — та же игра.

**Площадка лестницы**

28. Вся площадка усеяна собаками. Открывается дверь Митиной комнаты, и из нее с опаской выглядывают три головы. Одна над другой — мальчика, шафера и Мити. Собаки рычат, лают, бросаются. Открывается

дверь противоположной квартиры, и из нее высовывается рука. Рука делает какие-то успокаивающие жесты и исчезает на минуту. Митя, мальчик и шафер смотрят.

29. Рука появляется с тощим, облезлым, одноглазым котенком, у которого большой бант на шее. Собаки увидели котенка, бросились к противоположной двери, прыгают, стараясь схватить. Рука, держа котенка за шиворот, раскачивает его над собаками. Делает резкое движение по направлению к лестнице. Кажется, что рука швырнула котенка. Дверь захлопнулась.

30. Лестница. Собаки кубарем скатываются с лестницы.

31. Площадка пуста. Митя, мальчик и молодой человек выходят на площадку, останавливаются перед противоположной дверью, говорят слова благодарности. Дверь начинает медленно открываться. Все трое снимают шляпы. Дверь открылась. В дверях тощий, облезлый, одноглазый котенок с большим бантом на шее. (В дфг.)

***Из диафр[агмы]***

32. Шурочка сидит на постели (бархотка на шее с золотым сердечком). Сидит в чулках. К ней подбегает запыхавшаяся мать. Снимает туфли. Шурочка меряет. Левую оставляет на ноге, правую снимает и говорит:

**— Левая, мамаша, ничего, а на правой еще побегайте.**

33. Мать начинает бегать в одной туфле. Выбегает из комнаты.

34. Митя входит в столовую. У дверей на двух стульях, поставленных один на другой, стоит Володя и держит портьеру. Митя удивлен. Володя поднимает портьеру, вбегает мать в одной туфле. Митя протягивает ей руку поздороваться, но она пробегает мимо, бежит вокруг стола. Володя соскочил со стула, открыл другую дверь. Мать выбежала из комнаты. Пораженный Митя бежит за ней.

**Шурочкина комната**

35. Шурочка ходит в одной туфле по газетам. Вбегает Митя. Смотрит в недоумении. Володя открывает дверь, вбегает мать, делает круг по комнате, убегает. Митя просит объяснения. Шурочка просит не обращать на это внимания (дальше см. кадр 37) и предлагает раздеться. Митя снимает пальто.

36. Два зеркала. Митя через одно зеркало видит себя со спины в другом. Брюки рваные, выглядывает белье. Поспешно надевает пальто.

37. Вбегает мать, снимает туфлю, передает Шурочке. В изнеможении падает в кресло. Шурочка надевает туфлю. Митя держит Шурочкино пальто. Володя собрал газеты и выбежал. Шурочка надевает пальто.

**Крыльцо Шурочкиного дома**

38. С крыльца и по тротуару Володя стелет газеты для прохода Шурочки в новых туфлях. На крыльцо входят Митя и Шурочка. Сходят. Мимо проходит старушка с большим тазом белья. Она идет на речку. Митя с ней знаком. Старушка кланяется, Митя здоровается за руку. Шурочка недовольна этим и надменно кивает головой. Расходятся, Шурочка с Митей проходят на другую сторону, а женщина идет по газетам. Володя очень огорчен этим обстоятельством.

39. Митя и Шурочка идут вдоль забора противоположного дома. На воротах дощечка: «Не входить, цепные собаки». Под дощечкой углем написаны стихи:

Буквально это все обман
И безусловно враки,
Живет здесь бывший капитан,
Он злей цепной собаки.
Тра-ля-ля-ля-
тра-ля-ля-ля.

Митя и Шурочка читают. Смеются. № дома. (*Затемнение.*)

***Наплывом (из затемнения)***

40. Комната нервного барина. На стене охотн[ичьи] принадлежности. Ружье. Чучела. Оленьи рога. За столом нервный барин. На столе разных сортов табак. Нервный барин смешивает табаки, набивает папиросы, спинка кресла сделана из медвежьего чучела, возглавляемого головой медведя, в вазах — степной ковыль и какие-то чужестранные растения. Картонка, на которой прибиты образчики табака с надписями.

41. Дерево около забора. На дереве вороны. Каркают.

42. Нервный барин разорвал гильзу, он не выносит карканья.

43. Ворона каркнула. (Кадр в кадре.)

44. Разорвал гильзу.

45. Ворона каркнула.

46. Разорвал гильзу. Вскочил. Надел галоши и бросился во двор.

47. Двор. Крыльцо квартиры нервного барина. Нервный барин выбежал во двор, хватает первую попавшуюся палку и бросает ее в дерево. Палка пролетела мимо.

48. Вороны каркают.

49. Митя и Шурочка смеются, смотрят в щель забора.

***Через щель забора***

50. Нервный барин в бешенстве снимает галошу и запускает ее в ворон на дерево.

51. Вороны взметнулись. У забора под деревом Митя и Шурочка. Митя привлекает к себе Шурочку, целует, на них падает галоша. Смеются. Митя берет галошу и размахивает ею, чтобы бросить опять на двор.

***Через щель***

52. Двор. Крыльцо. Три приживалки насильно увлекают в дом разволновавшегося капитана. За ним следом влетает галоша, брошенная Митей.

53. Митя и Шурочка под ручку идут дальше.

54. Нервный барин, обложенный подушками, лежит на диване, на голове повязка. Вслух он читает книгу. (Крп. страница книги, палец водит по строчкам.)

**— Первая помощь при приливах крови к голове: на голову холодные компрессы; клистиры с мылом, деревянным маслом и уксусом, горчичник на затылок и спину...**

55. Нервный барин лежит и читает вслух. Приживалки приготавливают. Первая — компресс, вторая — клистир, третья — горчичник.

56. Митя и Шурочка, радостные и оживленные, идут по дороге. Вскакивают мальчишки и показывают Мите языки, начинают дразнить:

**— Э-э-э. Съел конфету**

**— Э-э-э. Съел конфету.**

57. Митя смущен, он что-то пробует объяснить, мальчики не слушают, прыгают на одной ноге, показывают на него пальцами и дразнят. Прохожие останавливаются, пересмеиваются. Шурочка готова провалиться сквозь землю.

58. Идут. Мальчишки за ними. Митя пытается бежать, увлекает за собой Шурочку, ей очень трудно бежать из-за узких туфель. Мальчишки ревут от удовольствия, прохожие смеются. Митя и Шурочка бегут.

59. Дом. Из-за дома выглядывает извозчичья пролетка и начало оглобель. Митя увлекает Шурочку к пролетке. Сажает ее в пролетку, вспрыгивает сам. Мальчишки остановились. Повернули назад. К ним подбежал мальчик с штанами, набитыми сладостями и фруктами.

***С другого места***

60. (Дом поворачивается.) Видна пролетка, в пролетке Митя и Шурочка. Пустые оглобли, лошади нет. Рядом кузница. Стоит лошадь. Извозчик держит ее ногу. Кузнец подковывает. Извозчик увидал в своей пролетке седоков, грозит им, ругается. Кузнец хохочет, прохожие смеются. Митя, униженный обстоятельствами, помогает рассерженной Шурочке сойти с пролетки. Сходят, идут дальше.

61. Мальчишки, держа (вниз головой) новоприбывшего мальчика, вытряхивают из его штанов яблоки, конфеты, орехи, пирожные.

62. Берег реки. Митя и Шурочка идут по дороге. Вдалеке видно, как на мостках женщины полощут белье. Шурочка встречает знакомую барышню (Софочку). Здороваются. Митя отходит в сторону. Барышни болтают. Шурочка играет лаковыми туфельками. (Барышни, разговаривая, как бы незаметно демонстрируют те или иные вещи, хвастаются. Вещи подобрать. Игру точно установить, это место зазвучит.)

63. Резкий весенний ветер. Старуха в изнеможении выпустила из рук таз с бельем. Проходит молодой франтик. Старуха просит его помочь ей. Тот, помахивая тросточкой, удаляется.

64. Митя ждет окончания разговора. Барышни болтают. Софочка показывает Шурочке свое платье, сшитое «по последней моде», показывает вырез, оборки, поднимает пальто при помощи Шурочки — показывает талию. Сзади кто-то толкает Митю. Он оборачивается, перед ним старушка, которую он встретил, выходя из Шурочкиного дома. Она идет с речки. Старушка дрожит, она вся закоченела, пальцы сводит судорога, и она еле-еле держит огромный таз с мокрым бельем. Митя наклоняется над ней,

берет ее руки в свои, качает головой и говорит:

**— Идите, бабушка, я принесу.**

65. Берет у старушки таз. Старушка благодарит Митю и уходит. Митя пробует держать таз на руках, но таз слишком велик, и держать его так неудобно. Поэтому он ставит его на голову.

66. Барышни разговаривают. Шурочка говорит:

**— Познакомься, милочка, с моим женихом.**

67. Поворачивается к Мите. Митя стоит с тазом на голове. Подходит, протягивает руку барышне. Наклоняет голову, из таза льется вода барышне на шляпу. Сконфузился, перегнулся назад, облил Шурочку. Барышня, скандализованная, уходит. Шурочка в ужасе. Митя берет ее под ручку, и так они идут по городу. У Шурочки на глаза наворачиваются слезы. Прохожие надсмехаются. Шурочка еле идет. Митя подзывает извозчика. Извозчик подъезжает. Митя и Шурочка садятся.

68. Едут на извозчике. Шурочка, закрыв лицо руками, Митя с тазом на голове. Выбегают мальчишки. Видят Митю, кричат:

**— Ура.**

69. Кидают вверх шапки, благодарят за гостинцы. Свистят в четыре пальца и бегут за извозчиком. Сбегается народ. Шурочка чуть не плачет. Митя не знает, как себя вести. Шурочка просит извозчика гнать лошадей. Извозчик гонит лошадей. Толпа отстает. Извозчик несется. Ветер вырывает из таза штуку белья, она падает на мостовую. Подбегает женщина, поднимает, кричит вслед уезжающим, что потеряли. Они не слышат, уезжают.

70. Подъезжают к дому. Шурочка пробегает в дом, Митя за ней.

71. Входят в комнату. Митя ставит таз на стул. Хочет раздеть Шурочку. Она отталкивает его и уходит. Митя, огорченный, садится в таз, снимает его, садится. Задумывается. В открытую дверь в следующую комнату все время носят (мать, дядя и женщины-помощницы) блюда с жарким, заливным, пироги, бутылки и т.д. Приготавливаются к вечеринке. Пронесли блюдо с гусем. Выходят, выводят Володю за ухо. Пронесли блюдо с поросенком, выводят Володю за ухо и т.д. все время. Мать пронесла последнее блюдо, вывела Володю за ухо. Ушла.

Володя крадется к двери. Митя ловит его у двери, грозит пальцем, запирает дверь, кладет ключ в карман. Мать приглашает его раздеться. Но он берет таз и выходит. (Митя не садится в таз, а каждый раз, когда он хочет и вот-вот сядет, ему мешают. Он встает, хочет снова сесть, снова мешают. Затем следует обмануть зрителя: Митя как будто сел на таз (снять так, что таза не видно), а оказывается, он сидит на соседнем стуле.)

72. Идет с тазом по улице.

73. Свадебный поезд у дома невесты. Шесть карет, и между ними паршивый извозчик. Все сидят на местах. Ждут. Выглядывают из окон. Смотрят на дом. Волнуются. Молодой человек выскакивает из кареты, бежит в дом.

74. Невеста. Лицо в букете, нервничает. Пальцы ковыряют подушку сиденья. Сиденье атласное с пуговками. Отковыривает пуговку.

75. Молодой человек выбегает на крыльцо дома. Машет рукой. Зовет.

76. Свадебный поезд. Все выглядывают из окон карет. Двое мужчин вылезают из карет. Бегут к молодому человеку, вбегают в дом.

77. Невеста. Лицо в букете. Нервничает еще больше. Пальцы расковыривают дырочку, образовавшуюся в сиденье, на месте оторванной пуговки. Вытаскивают конский волос.

78. Трое мужчин показываются на крыльце, машут руками.

79. Свадебный поезд. Все мужчины выскакивают из карет. Бегут в дом.

80. Спальня невесты. Столик. На столике бутылка. Стаканчик, за столиком шафер. Вокруг кресла, на котором он сидел, батарея бутылок. Он пьет. Взгляд его устремлен в одну точку. Кажется, что перед ним кто-то сидит. Он обращается к кому-то с нежными словами, на лице его написан восторг.

**— Будьте здоровы. Растите большими.**

81. Шафер с рюмкой в руке.

82. Кресло. На кресле бюстгальтер. В спальню вбегают мужчины из свадебного поезда. Подбегают к шаферу. Просят его следовать за ними. Шафер не спускает глаз с бюстгальтера. Отказывается. Мужчины хватают его, тащат за собой. Шафер хватается за кровать. Его тащат. Схватился за одеяло. Его тащат вместе с одеялом. Бросили ша-

фера, застилают постель. Шафер хватает бюстгальтер.

83. Карета. В карете невеста. Нервничает. Рука по локоть в дыре сиденья. Ковыряет.

84. Компания подводит к карете пьяного шафера. С большими трудностями сажает его в карету.

85. Свадебный поезд трогается.

86. Крыльцо. Митя отдает старухе таз с бельем и...

87. Идет к калитке. Его останавливает окрик старухи, не досчитавшейся одной штуки белья, той самой, которую ветер вырвал из таза, когда Митя ехал на извозчике. Старуха ругается, размахивая руками.

88. Мимо проезжает свадебный поезд. Остановились, высунулись. Смотрят.

89. Старуха подбежала к Мите, кричит, чтобы он возвратил ей штаны.

90. Шафер высунулся и кричит старухе:

**— Считайте, что штаны за мной.**

90. Поезд тронулся. Митя побежал за поездом. Не догнал, смотрит на часы. Покачал головой, пошел.

91. Поезд подъезжает к церкви.

92. Митя у себя, смотрит на часы и на свои рваные штаны. Волнуется. Ему пора идти на вечеринку.

93. В церкви. Хор. Регент подает знак.

94. Невеста идет по лестнице.

95. Хор грянул:

**— Гряди, гряди, голубица.**

96. Невеста открыла фату. Рожа.

## Часть третья

### Церковь

1. Жених и невеста. В руках свечи. Подходит пьяный шафер. Пристально смотрит на пламя свечи, вынимает портсигар, достает папиросу. Прикуривает от свечки, которую держит невеста. Жених делает такие глаза, что шафер, даже будучи пьяным, смущается и прячет зажженную папиросу в жилетный карман, потом принимает букет невесты и с виноватой улыбкой отходит.

### Шафер

2. Шафер пытается засунуть букет в петлицу своей визитки. В тепле его развезло, он покачивается, глаза мутнеют.

3. Вид церкви так, как он представляется глазам пьяного шафера: все плывет овеянное флером кадильного дыма, наклоняются свечи, оживают иконы и проплывают мимо, орнамент потолка опускается вниз, а провожатые и родственники новобрачных подымаются к куполу, проплывает фата невесты, склоняются хоругви, и снова легкий кадильный дым одевает очертания предметов. Дым собирается и превращается в струйку.

4. Шафер. Он отмахивается от струйки папиросного дыма, которая бьет из кармана его жилета.

### Паперть

5. Митя поднимается по ступенькам паперти.

### Церковь

6. Священник, держа в руке правые руки брачующихся, водит их вокруг аналоя. За женихом и невестой идут шафера. Пьяный шафер держит правой рукой венец над головой невесты, левой — шлейф подвенечного платья.

7. Появляется Митя. Проталкиваясь через народ, он становится в первом ряду провожатых. Молодые, священник и шафера проходят мимо него. Митя делает шаг вперед и, прикоснувшись к плечу шафера, говорит.

***Тема:***

*Когда ты отдашь мои штаны?*

8. Шафер поворачивается. Поворачивается он таким образом, что его рука с венцом приходится над головой Мити. Смотрит на Митю помутневшими глазами и начинает на него наступать. Митя отступает, делая умоляющие жесты, но, чувствуя над своей головой венец и желая избежать скандала, пятится все дальше и дальше.

9. Священник ведет новобрачных и вдруг чувствует, что молодые начинают упираться. Не понимая причины, он тащит их за руки, делая шаги на одном месте. Невеста к ужасу своему замечает, что она тоже не может подвигаться вперед, и, шагая, шагает на одном месте, невольно удерживая жениха и шафера и заставляя их делать то же самое.

10. Ноги участников процессии, шагающие на одном месте. Аппарат отъезжает. Видны ноги шафера, которые также шагают на одном месте, но направлены в противоположную сторону.

11. Шафер держит правой рукой венец над головой Мити, а левой шлейф невесты.

Шлейф натянулся, с одной стороны удерживая шафера, с другой — невесту со всей процессией, заставляя их всех шагать на одном месте.

12. Возмущенные родственники, считая виновником происшедшего Митю, хватают его и оттаскивают.

13. Шафер стремится вперед, невеста, жених и священник стремятся в противоположную сторону. Шафер выпускает шлейф. По силе инерции пьяный молодой человек с венцом перед собой устремляется вперед по кругу и сталкивается со священником, невестой и женихом, которые также, получив свободу движения, ринулись вперед и столкнулись с шафером.

**Церковная лестница**

14. Нищие услышали шум и встали, вытянув руки. На лестницу вылетел Митя, вытолкнутый из церкви. Нищие разочарованно сели на свои места. Митя поднялся. К его ногам вылетела фуражка. Он поднял ее, отряхнул и сел на лестнице.

15. Митя среди нищих сидит на лестнице и ждет штаны.

16. Нищие опять услышали шум и вскочили, протягивая руки. На лестницу вылетает шафер. Нищие разочарованно садятся. Шафер поднимается, видит Митю, подходит к нему и, расстегнув визитку, говорит:

**— На, подавись своими штанами. Пжалста.**

17. Начинает снимать штаны. Митя останавливает его. Нищие смеются. Шафер отбивается от Мити и хочет во что бы то ни стало снять штаны. Митя хватает его и увлекает за собой вниз по лестнице.

18. Нищие смеются.

**Улица**

19. Пьяный шафер и Митя. Шафер вырвался и не переставая говорит:

**— Пжалста** (*буквы вкривь и вкось*).

20. Начинает снимать штаны.

21. Идут прохожие. Митя бросается к пьяному приятелю, хватает его и тащит прочь.

22. Пьяный снова вырывается, бежит к каким-то воротам и, несмотря на уговоры Мити, снимает штаны и, галантно сказав: **«Пжалста»,** подает их Мите. Митя смотрит налево и направо — переулок пустынен, никого нет — быстро снимает с себя штаны, отдает их шаферу, берет от него свои. Шафер берет их и, не надевая, пьяной походкой, раскачиваясь и спотыкаясь, уходит. Митя надевает брюки. Надел одну штанину, только что собрался надеть вторую, уже занес ногу, услышал шум, выпрямился и сразу очутился в середине веселой компании молодежи. Компания направляется к Шурочке на вечеринку, она очень рада, что встретила Митю. **«Идемте вместе»,** — кричат молодые люди, барышни хватают его под руки, и несчастный Митя идет с ними, одетый в одну штанину. Другая штанина висит снаружи, только спереди закрывая ногу.

23. По залитой лунным светом улице идет пьяный шафер, в одной руке он держит штаны, которые волочатся за ним по земле. Другой рукой он слегка дирижирует и с блаженной улыбкой поет:

**— Гряди, гряди, голубица.**

Идет, волоча за собой брюки.

24. Митя, окруженный веселой компанией, подходит к крыльцу Шурочкиного дома. Все входят в дом, увлекая за собой Митю.

25. Площадь. По площади, покачиваясь, идет пьяный шафер, держит правой рукой штаны, которые волочатся за ним по земле. Мимо него проносится свадебный поезд. Это молодые возвращаются из церкви. 12 карет и извозчик с кривыми колесами проносятся мимо шафера. Шафер крутит над головой штаны и кричит:

**— Горько.**

Шафер крутит штаны, кареты проносятся.

**Прихожая Шурочки**

26. Барышни снимают с Мити пальто. Хотят вести его в зал. Митя, зная, что у него надета одна штанина, прижимается к стенке и не идет. Кое-как отделавшись от барышень, Митя остается один. Оглядывается. Никого нет. Быстро заносит ногу, чтобы надеть вторую штанину. Дверь отворяется. Входят две барышни. Митя сразу выпрямляется, не успев одеться.

27. Барышни раздеваются у вешалки. Одна из них роняет на пол снятый с головы шарф. Шарф падает около Мити. Митя нагибается, чтобы поднять, но при этом движении его неодетая брюкой нога должна появиться во всей красе перед глазами барышни. Митя выпрямляется, не подняв шарфа. Барышня ждет. Митя в смущении. Снова наклоняется, нога опять выглядывает. Сно-

ва выпрямляется, и барышня пожимает плечами, сама поднимает шарф и, надменно и уничтожающе взглянув на Митю, уходит.

28. Митя надевает штаны.

29. Зал. Много гостей. Девицы и молодые люди. Среди них Шурочка. Нарядно одетая, в новых туфлях.

30. Входит Митя. Приветствия. Ожидание.

31. Входит мать, приглашает гостей к столу. Все гурьбой поднимаются. **«Нет, нет,** — кричит Митя, — **в пары, в пары».** Он очень оживлен, радостно улыбается, он хочет быть душой общества. Митя устанавливает гостей парами, сажает за пианолу какую-то перезрелую деву и, встав во главе процессии, под марш ведет гостей в столовую. Все очень веселы, улыбаются. Мать, сложив на животе ручки, любуется на жениха своей дочери.

32. Митя, а за ним гости парами подходят к двери столовой комнаты. Митя берется за ручку, хочет открыть, дверь не открывается. Митя вспоминает, что он запер дверь и ключ положил в карман. Лезет в карман и... Митя покачнулся и в изнеможении прислонился к двери. Комната поплыла и закружилась перед его глазами.

33. Комната. Она кружится.

34. Комната превращается в штаны. Они кружатся над головой шафера. Из кармана штанов вылетает ключ. Шафер кричит:

**— Горько.**

35. Штаны превращаются в комнату. Комната останавливается.

36. Митя, прислонившийся к двери. Гости в недоумении дергают ручку, дверь заперта. Шурочка и ее мать бросаются к Мите. Митя растерянно объясняет, что ключа нет. Шурочка, убитая этим известием, опускается в кресло. Митя, уговаривая в чем-то возмущенную мать, уходит из комнаты.

37. Гости у двери. Человек с усами и с таким носом, который говорит о том, что он не дурак выпить, заглядывает в замочную скважину.

38. Роскошно накрытый стол, через замочную скважину. Резко — бутылки, бутылки, бутылки. Остальное не в фокусе.

39. Человек с усами отпрянул от скважины, дернул дверь и отошел, двусмысленно улыбаясь. К двери подошла очень толстая женщина, заглянула в замочную скважину.

40. Стол через замочную скважину. Резко — пироги, пироги, пироги. Остальное не в фокусе.

41. Толстая дама оторвалась от скважины, дернула дверь и с глубоким вздохом отошла в сторону. К двери подошла молодая барышня, заглянула в замочную скважину.

42. Стол через замочную скважину. Резко — конфеты, конфеты, конфеты. Остальное не в фокусе.

43. Молодая барышня выпрямилась, дернула дверь и, с тоскою облизываясь, отошла. Подошел Володя, заглянул в замочную скважину.

44. Стол через замочную скважину. Резко бутылка, на бутылке надпись «Рыбий жир». Остальное не в фокусе.

45. Володя отшатнулся. Дернул дверь. Счастливо улыбнулся и захлопал в ладоши.

**Вся комната**

46. Шурочка в кресле. Гости, стоя по стенкам. Гости многозначительно переглядываются и перешептываются. Шурочка сидит как на иголках. **«Ах, садитесь, пожалуйста»,** — говорит Шурочка. Гости садятся. Сели. Переглядываются.

47. Пианола. За пианолой сидит перезрелая дева, играет марш. К ней подходит один из гостей и, махнув рукой, говорит: **«Бросьте. Ужина все равно не будет».** Перестает играть. Смотрит. Вынимает бутерброд. Начинает есть. Подошедший выпрашивает половину.

48. Гости сидят и многозначительно переглядываются. Шурочка пробует завязать разговор. Разговор не клеится.

49. Митя и мать вносят в комнату кухонный стол. Ставят. Постилают рваную скатерть. Мать начинает собирать на стол. Немного колбасы, огурцы, бутылка пива, селедка. Приборов мало. Кривые вилки, кухонные ножи. Все это делается с виноватой улыбкой.

50. Митя раздает гостям салфетки. Старается шутить. Его никто не поддерживает. Гости берут салфетки и, переглядываясь, засовывают их за воротники.

51. Стол накрыт. Мать кланяется и приглашает к столу. Гости бросаются к столу. Стол мал, и гостей вдвое больше, чем мест. Садятся. На каждом стуле сталкиваются двое. Все поднимаются. Стоят. Усаживают

одних дам. Остается один пустой стул рядом с молодящейся старой девой в длинном белом платье. (Показать сзади.)

52. Митя подзывает одного из молодых людей и предлагает ему занять свободное место. Молодой человек с радостью отодвигает стул, хочет сесть, на него взглядывает соседка. Соседка такая рожа, что молодой человек отскакивает и говорит: **«Нет, нет, я лучше постою».** Митя приглашает второго, та же игра. В конце концов Мите приходится самому занять это место.

53. Стол. За столом одни женщины и Митя. Мужчины стоят за стульями дам и через их плечи, втыкая вилки в кусочки огурца или селедки, едят, ехидно улыбаясь. Митя смущенно ухаживает за дамами.

54. К двери подходит человек с усами. В руке вилка, на вилке кусок селедки. Заглядывает в скважину. Вздыхает и закусывает селедкой.

55. Митя за столом среди женщин. Смущение его все возрастает. Передавая одной из дам огурец, он роняет под стол салфетку. Опускает руку под стол. Достает и заправляет салфетку за воротник.

56. К двери подходит человек. В руках у него стакан пива. Выпивает полстакана, потом смотрит в скважину и, вздохнув, вытирает губы. Подходят еще несколько человек и, усевшись на стулья, смотрят в скважину и едят огурцы и селедку.

57. Митя за столом. Ест через силу. Через силу развлекает дам. Вытирает салфеткой губы — салфетка покрывается пятнами. Любезно говорит гостям: **«Кушайте, кушайте».** Протягиваются вилки и застывают в воздухе. Собственно, кушать нечего, так как все уже съедено. Гости переглядываются.

58. Перезрелая дева за пианолой дожевала свой бутерброд и закрутила ручку. Играет.

59. Гости и Митя за столом. Митя услышал музыку и, смущенно улыбаясь, предлагает встать. Все встают из-за стола. Вдруг лица гостей меняются, и все глаза устремляются в одну сторону.

60. Митя и рядом с ним старая дева. За воротник Мити заткнут подол белого платья соседки. Он принял его за салфетку, когда доставал ее из-под стола. Митя стоит и улыбается, не замечая своей ошибки, соседка тоже.

61. Видит насмешливое выражение гостей и дикий взгляд Шурочки. Поворачивает голову и с ужасом обнаруживает свою оплошность. Старая дева ахнула и дернула платье. Весь подол в пятнах.

62. У Мити выступил пот. Он лезет в карман, достает платок, обтирает пот. Но несчастья следуют одно за другим, платок оказывается бюстгальтером — тем самым, который сунул в карман шафер.

63. Митя, растерявшись и не понимая, откуда он у него, протягивает его старой деве и говорит: **«Простите, это не ваше?»** Старая дева отворачивается от него с перекошенным лицом. Гости отворачиваются, еле-еле сдерживая смех, Шурочка отвернулась, чуть не плача. Митя, жалкий, порывающийся что-то сказать, один посередине комнаты.

64. Страдающее лицо Мити.

65. Гости разбились кучками. Стоят, прислонившись к стенкам, сидят на стульях. Шушукаются, разговаривают. Митя подходит к одной из групп. Разговор смолкает. Один начинает смотреть в потолок, другие насвистывают. Митя отходит.

66. Другая группа. Подходит Митя. Разговор смолкает. Барышни начинают рассматривать ногти, молодые люди смотрят в окно.

67. Две барышни. Барышни сидят на креслах, между ними пустое кресло. Подходит Митя, садится.

68. Митя в кресле. Поворачивается направо, чтобы заговорить. На кресле никого нет. Поворачивается налево — пустое кресло. Печально встает.

69. Митя решает разрядить атмосферу.

**— Давайте играть в игры.**

Кричит он, с трудом делая веселое лицо.

70. Гости оглядываются, смотрят на него и снова, отворачиваясь, начинают между собой разговаривать. **«В жмурки. В жмурки»,** — кричит Митя. Берет полотенце, завязывает глаза и, отсчитывая рукой счет, кричит: **«Раз. Два. Три. Начинаю».**

71. Группа гостей возле Шурочки. Репортер вечерней газеты, молодой человек с бородой без усов и в больших роговых американских очках, рассказывает.

***Тема:***

*О появлении в городе бандитов.*

72. Рассказывает, все с интересом слушают.

73. Митя, расставив руки, с завязанными глазами ходит по комнате. Гости группами разговаривают, не обращая на него внимания. Митя ловит одного из гостей.

74. Поймал. Кричит Митя, стаскивает повязку. Радостное лицо Мити. **«Брось»,** — говорит гость, не принимая участия в игре. **«Пожалуйста,** — говорит Митя, — **я буду с другими».** Надевает повязку, расставляет руки.

75. Группа около Шурочки. Группа увеличилась. Все с напряженным вниманием слушают репортера. Репортер рассказывает.

*Дальше то же самое.*

76. Слушают барышни, жмутся от страха.

77. Митя с завязанными глазами ходит по комнате. Расставив руки, он ловит воображаемых играющих.

78. Поймал барышню (та же игра, что № 74).

79. Репортер рассказывает:

*Опять.*

80. Слушают. На лицах страх. Вдруг одна из женщин вскрикнула, показывая рукой в следующую комнату. Все взглядывают по направлению руки. Ужас на всех лицах.

81. Прихожая (вид из зала). Дверь приоткрыта, из нее высовывается рука и хочет открыть цепочку.

82. Все прижались друг к другу. Лица напуганы.

83[3].

84. Двое молодых людей решают открыть дверь. Идут в прихожую.

85. Молодые люди перед дверью. Им очень страшно, но они не хотят этого показать. Решившись, открывают дверь. В дверях худенькая женщина.

86. Страх на лицах гостей сменяется удивлением.

87. Женщина в дверях зала.

**— Что, Дмитрий Иванович здесь?**

88. Спрашивает женщина. Митя, все еще продолжающий с завязанными глазами ходить по комнате, останавливается от неожиданности и, выпрямившись, говорит:

**— Да, это я. Что вам угодно?**

89. Женщина протягивает что-то белое и говорит:

**— Вот, вы потеряли свои подштанники.**

90. Митя в испуге срывает с глаз полотенце, смотрит на свои ноги. **«Нет,** — говорит он, — **вы ошибаетесь».** К нему подходит женщина и протягивает ему подштанники. Это та самая женщина, которая подняла сорванную ветром штуку белья, когда Митя ехал с тазом на извозчике.

**— Это не мои. Это бабушкины.**

91. Говорит Митя и благодарит женщину. Гости смеются в кулак, Шурочка совсем добита этим обстоятельством.

92. Митя надевает пальто. Он решает отнести немедленно белье старушке и этим избавиться от насмешек.

93. Митя выходит на улицу. Вечер. Туман. Моросит дождь.

94. Митя идет по улице. Впереди него в тумане начинает маячить какая-то человеческая фигура с чемоданчиком. Человек ведет себя очень странно. Перебегает с одной стороны на другую, смотрит на номера домов, пряча лицо в воротник. Под впечатлением рассказа репортера у Мити появляется подозрение.

95. Человек шмыгнул в какое-то парадное. Поравнявшись с парадным, Митя остановился и, предчувствуя что-то недоброе, стал прислушиваться. Вдруг Митя вздрогнул, он услышал крик.

96. Подушка, на подушке закинутая женская голова с распущенными волосами. Рот открыт. Женщина кричит.

97. Подозрительный человек с чемоданчиком, около шкафа. Открыл чемоданчик, блеснули металлические инструменты.

98. Митя около парадного. Слышит крик, вбегает в парадное.

99. Взбегает по лестнице. Площадка. Несколько дверей. Прислушивается. Слышит крик. Бросается к двери, распахивает ее и...

100. Митя в дверях, к нему подходит доктор с новорожденным младенцем на руках, протягивает его Мите и говорит:

**— Поздравляю вас, мальчик.**

101. Трясет руку, принимая Митю за отца, ибо кто же, как не отец, может с таким волнением врываться в комнату рожающей женщины.

102. Говорит доктор и уходит. Митя с ребенком на руках. Убогая комната, на постели в забытьи незнакомая женщина с изможденным, страдальческим лицом. Митя в из-

[3] Пропуск в оригинале. — *Прим. ред.*

неможении садится на стул, в руках у него ребенок.

**— Горько.**

103. Митино лицо, катятся слезы.

104. Площадь, на площади шафер крутит над головой штаны и кричит: **«Горько».**

## Четвертая часть

### Угол летней веранды Грязновых

1. В углу стоит Володя и плачет, взгляд его устремлен вверх, кажется, что он смотрит на человека, который стоит перед ним.

2. Дядя Никиша с палкой в руке. Взмахивает палкой и начинает наносить удары. Кому они предназначаются, неизвестно, так как объект ударов находится вне кадра. К дяде подбегает Шурочка, хватает его за руку. Дядя останавливается. Шурочка берет из его рук палку и начинает сама наносить удары. Дядя, стирая пот с лица, отходит. Шурочка бьет.

3. Плачущий Володя.

4. Шурочка бьет. Аппарат отъезжает. Шурочка выколачивает палкой лисью ротонду. Володя плачет в углу. В руках у него худой пакет. На полу рассыпанный нафталин. Мать его отчитывает. От одной стены веранды к другой протянуты веревки, на веревках развешаны ковры, шубы, ротонды и т.д. Мать отчитала Володю, берет палку. Володя собирает с пола нафталин. Дядя тоже берется за палку. Подходит к ковру.

5. На веранду входит Митя. Видит мать Шурочки, кланяется. Кланяется таким образом, что его зад прикасается к ковру. В это время дядя с противоположной стороны ударяет по ковру палкой. Митя получает удар, и его обдает клуб пыли. Митя отскакивает. Оборачивается. Смотрит на ковер. Обернувшись, он прикасается к другому ковру, висящему на другой веревке, как раз в то время, когда мать начинает выколачивать этот ковер, он получает второй удар, и его обдает клуб пыли. Он отскакивает, новый клуб пыли, поднявшийся от удара дяди по первому ковру, снова обдает Митю. Митя обходит первый ковер, чтобы посмотреть, кто его ударил. В это время дядя с другого бока идет на сторону Мити.

6. Митя удивлен. С этой стороны никого нет. Видит Шурочку, которая выколачивает ротонду. Кланяется. В поклоне опять прикасается задом к ковру как раз в то время, когда дядя, перешедший на другую сторону, ударяет по нему палкой. Еще удар, и еще клуб пыли. Митя отскакивает. Подходит к Шурочке. Шурочка не замечает Мити и, замахиваясь палкой, выколачивает ротонду. Шурочка замахивается, и в то время, когда она хочет нанести удар, Митя хватает рукой за конец ее палки, чтобы остановить ее и заявить о своем присутствии. Шурочка делает движение удара, руки ее соскальзывают, палка остается в руках Мити, а Шурочка по инерции крутится, как балерина, на одном месте. Останавливается и, вытаращив глаза, смотрит на Митю. Митя — сконфуженно на нее.

***Тема:***

*Меня переводят в Москву. Поедешь ли ты со мной?*

7. Говорит Митя. Шурочка поражена и переспрашивает:

**— В Москву?**

8. Митя говорит: **«Да».** Шурочка, не веря:

**— В Москву?**

9. **«Да»,** — говорит Митя. Обрадованная Шурочка бросается к Мите. Зовет мать и дядю. Те появляются из-за ковров с палками. Шурочка бросается к матери, прячет у нее на груди голову, показывает на Митю. Тот повторяет им свое предложение.

**— В Москву?**

10. Говорят мать и дядя. Лица их расплываются в улыбки. Дядя подводит Митю к Шурочке. Они берутся за руки. Мать ободряюще и покровительственно смотрит на них. Митя и Шурочка слушаются и становятся так, чтобы один закрыл другого, поэтому все время меняются местами. Доходят до ротонды, прячутся в ней.

11. Ротонда. Под ротондой видны две пары ног. Женские ноги поднимаются на цыпочки.

12. Дядя и мать улыбаются.

13. Шурочка выбегает из ротонды и убегает в комнату. Дядя подходит к ротонде, распахивает ее. В ротонде стоит Митя. Галстук выбился из жилета, вид смущенный.

### Шурочкина спальня

14. Радостная Шурочка, танцуя, кружится по комнате. Входит Митя. Смотрит. Ноги его начинают приплясывать. Делает он это очень неловко. Увлекается. Шурочка увида-

ла Митю. Тот приплясывает. Она хохочет, хватает его за руку, сажает на стул, кладет перед ним пачку открыток. Говорит:

**— Надо устроить прощальный вечер.**

15. Митя начинает писать приглашения. Пачка написанных открыток растет. Митя берет лист бумаги и пишет. Подает Шурочке, та читает:

**— Милая мама, приезжай на свадьбу.**

16. Митя уходит.

17. Митя, приплясывая, идет с пачкой открыток по улице. При встрече с прохожими делает серьезный вид. Как только прохожий удаляется, Митя начинает приплясывать. Подходит к почтовому ящику. Опускает открытки.

18. Угол дома. Улица. Из-за угла выходит семья Крыловых. Софочка Крылова. Ее шесть братьев со своими женами и детьми. Отец и мать. Бабушка с палкой и прабабушка в кресле с колесиками. Встречают знакомого. Все кланяются. Дети шаркают и приседают. Мужчины снимают головные уборы. У всех мужчин прическа бобриком. Подходят к почтовому ящику. Софочка опускает пачку открыток. Идут обратно.

19. Убогая комната женщины с новорожденным ребенком. Женщина сидит на табуретке с ребенком на руках. Перед ней на столе одна вареная картофелина и соль. Кашляет и, макая картошку в соль, ест. Съедает половину. Входит Митя: он радостен. В руках его сверток. Подбегает к столу. Кладет сверток на стол. Смахивает рукой остаток картошки. Разворачивает бумагу. В бумаге соска. Передник. Погремушка. Берет ребенка, забавляет его погремушкой. Женщина, увидев, что Митя от нее отвернулся, украдкой поднимает картошку с пола и, отойдя к окну, начинает есть. Митя увидел это. Поражен. Смотрит на женщину. Женщина отвернулась. Заплакала. Митя с ребенком на руках подбегает к ней. Начинает утешать.

20. Общий план. Улица после дождя. Грязные потоки и лужи. Через дорогу положена узкая доска и несколько камней для перехода. С обеих сторон улицы по доске и камням с большой осторожностью перебираются прохожие.

21. Первый план. Два горожанина встретились на доске. Один из них — будущий распорядитель танцев на балу у Крыловых. Обхватившись руками один другого, помогают друг другу перемениться местами. В это время распорядитель танцев заметил...

22. Митя в окне с ребенком на руках утешает женщину.

23. Распорядитель танцев задрал голову и смотрит. Другой горожанин, не понимая остановки своего визави, тоже повернул голову в том же направлении. Застыл. Остальные горожане, переходящие улицу по камням и доске, тоже остановились и задрали головы.

24. Митя в окне утешает женщину. Гладит ее по волосам. Голова женщины на груди Мити.

25. Все с интересом смотрят в окно. (Ноги не в кадре.) Распорядитель танцев, показав пальцем на Митю, говорит:

**— Какая грязь!**

26. Ноги смотрящих в грязной воде. Они так увлеклись картиной, что не замечают этого. Вода течет. По воде между ног любопытных проплывает ботинок с парусом. За ботинком пробираются трое мальчишек в засученных штанах.

27. Митя передает женщине ребенка. Взглядывает в окно. Нахмурил брови. Смотрит вниз.

28. Прохожие смотрят наверх. Заметили взгляд Мити. Смутились. Общее движение перехода через улицу. Вдруг все остановились и снова смотрят в окно.

29. Митя, прощаясь, целует ребенка. Смотрит в окно.

30. Из комнаты через окно. Толпа любопытных с поднятыми головами. Рука Мити закрывает окно занавеской.

31. Общий план. Митя закрыл занавеску. Надевает фуражку, прощается с женщиной, уходит.

### Комната Мити

32. Стол накрыт, и все приготовлено для приема гостей. Митя и Шурочка, одетые в свои лучшие туалеты, сидят на стульях и ждут. Шурочка беспокоится, что никого нет. Митя вынимает перочинный ножик, раскрывает его. Достает часы. Открывает ножиком крышку часов. Пожимает плечами. Убирает часы. Ждут.

### Зал у Крыловых

33. Стол накрыт, и все приготовлено для приема гостей. В середине зала в кресле с

колесиками сидит прабабушка, вокруг нее на стульях бабушка с палкой, Софочка, ее шесть братьев с женами и детьми, отец и мать. Удивляются, что никого нет. У Софочки на длинной золотой цепочке часы за корсажем. Хочет вынуть часы, дергая за цепочку. Корсаж слишком затянут, часы не вынимаются. Софочка расстегивает юбку, вынимает часы. Пожимает плечами. Кладет их на прежнее место, с трудом застегивая юбку. Ждут.

**Комната молодоженов**

34. Молодожены, две женщины и один молодой человек. Все разряжены, подтянуты и напомажены. Сидят на стульях. У каждого в руке по две открытки. Читают:

*В воскресенье вечером у меня вечер.*

*Приходите к семи часам (вечера).*

*Софочка*

***P.S.*** *Вечер будет всю ночь.*

*В воскресенье вечером у меня вечер. Приходите к семи часам (вечера).*

*Митя*

***P.S.*** *Вечер будет всю ночь.*

35. Прочли. Не знают, к кому пойти. Одна из дам спрашивает, который час. Новобрачный берет роскошный футляр. Открывает крышку. Под ней вторая. Открывает вторую. Поднимает шелковую прокладку из замшевого мешочка, вынимает роскошные золотые часы. Смотрит на них, прикладывает к уху. Начинает их трясти, бьет ими о край стола, снова прикладывает к уху. Часы пошли.

36. Часы показывают без четверти семь.

37. Кладет часы обратно в футляр. Все сидят с двумя приглашениями в руках, не зная, куда пойти.

**Комната репортера**

38. Репортер и еще несколько девиц и молодых людей. Затянуты, завиты и разодеты. Сидят на стульях с двумя приглашениями в руках, не зная, куда пойти.

39. Распорядитель танцев, несколько женщин и мужчин сидят на стульях и смотрят на свои приглашения, не зная куда пойти.

**Комната Мити**

40. Митя и Шурочка ждут гостей. Шурочка нервничает. Митя ее успокаивает. Вынимает часы, открывает, показывает Шурочке. Шурочка садится. Ждут.

**Зал у Крыловых**

41. Семья Крыловых ждет гостей. Начинают нервничать. Софочка дергает цепочку. Расстегивает юбку. Вынимает часы. Все смотрят. Опять садятся. Софочка садится, не застегнув юбки. Ждут.

**У новобрачных**

42. Все сидят с двумя приглашениями. **«Который час?»** — спрашивает одна из дам. Новобрачный снова берет футляр. Вынимает часы. Бьет их о край стола.

43. Часы показывают без четверти семь.

44. Все встают, начинают одеваться. Новобрачный прячет в карман часы.

**Комната репортера**

45. Сидят на стульях, держа приглашения. Видно, что все очень устали.

**— Пойдемте к Мите.**

46. Говорит репортер. Все поднимаются и направляются к выходу. В дверях сталкиваются с входящими в комнату молодоженами со своей компанией. **«Вы куда?»** — спрашивает новобрачный. **«К Мите»,** — говорит репортер.

**— Если пойти к Мите, Софочка обидится.**

47. Говорит новобрачный. Все задумались, сели на стулья. Один предлагает.

**— Пойдемте к Софочке.**

48. Все поднимаются, идут к двери. В дверях сталкиваются с компанией распорядителя танцев. **«Вы куда?» — «К Софочке».**

**— Если пойти к Софочке, Шурочка обидится.**

49. Говорят новоприбывшие. Все садятся и сидят с приглашениями в руках, не зная, куда пойти.

**Комната Мити**

50. Никто не приходит. Шурочка обижена и рассержена. Митя растерян и опечален. Шурочка хочет уйти. Митя умоляет ее остаться. Шурочка садится, кусает губы. Стучит ножкой. Ждут.

**Комната репортера**

51. Вся компания сидит с приглашениями в руках. **«Сколько время?»** — спрашивает один из присутствующих. Новобрачный вынимает часы, бьет ими о край стола. Показывает.

52. Часы. Без четверти семь.

53. Репортер говорит:

**— Пойдемте к Мите.**

54. Все встают. Выходят.

**Комната Мити**

55. Рассерженная Шурочка собирается уходить. Надевает перед зеркалом шляпку. Митя умоляет ее подождать. Шурочка отмахивается от него, идет к двери.

56. Звонок.

57. Шурочка остановилась. Митя просиял. Побежали к двери. Вернулись назад. Шурочка быстро снимает перед зеркалом шляпку. Митя поправляет скатерть. Побежали к двери, вернулись опять. Шурочка поправляет прическу. Митя расставляет стулья. Бегут к двери. Открывают. В дверях нищий калека. Кланяется. Митя в смущении, отвечает на поклон. Взбешенная Шурочка хватает шляпку и выбегает из комнаты. Нищий жадно смотрит на стол. Митя приглашает его к столу. Нищий садится, начинает есть. Митя берет газету и заворачивает в нее пироги, закуску и т.д.

58. Улица. Компания идет к Мите. Идут кладбищем. Встречают другую компанию.

**— Если пойти к Мите, Софочка обидится.**

**— Если пойти к Софочке, Шурочка обидится.**

59. Все садятся, не зная, куда пойти.

**Зал у Крыловых**

60. Сидят на стульях. Ждут. Платье у Софочки не застегнуто, часы проскочили и висят на цепочке, выглядывая из-под юбки. Иногда кто-нибудь встает, смотрит на висящие таким образом часы и, пожимая плечами, садится. Ждут.

61. Огромная компания, сидящая на кладбище. Появляется шафер, он по обыкновению пьян. **«Ты куда?»,** — спрашивают его.

***Тема:***

*Я в один вечер на два вечера.*

62. Говорит шафер и, покачиваясь, идет дальше. Все встают и, обрадовавшись такому выходу, гуськом идут за ним.

63[4].

64. Вся компания входит к Мите. Мити нет. За накрытым столом сидит нищий. Удивление. Переглядываются. Все вынимают папиросы. Закурили.

65. Митя со свертком подбегает к дому женщины с новорожденным ребенком.

66. Митина комната. Сквозь папиросный дым видны гости. Они уходят, бросая окурки на пол.

67. Пол в окурках.

**Зал у Крыловых**

68. Все встают. Дамы распускают юбки. Мужчины развязывают галстуки.

69. Звонок.

70. Все подтянулись. Входит Шурочка. Она удивлена, что у них никого нет. Крыловы удивлены ее приходу. Приглашают к столу.

71. Митя входит в комнату бедной женщины. Она лежит на кровати. Митя окликает ее, смотрит, из рук посыпались пироги. Митя закрывает ей глаза. Женщина умерла. Видит ребенка. Подбегает.

72. Крыловы приглашают Шурочку к столу. Садятся. Стол большой, и половина остается незанятой. Крылов зовет музыкантов. Музыканты садятся за стол, все как один под палочку дирижера. Дирижер подает знак, все берут салфетки. Знак. Вилку. Знак. Вилки опускаются в колбасу.

73. Звонок.

74. Крылов вскочил. Музыканты снимают руками колбасу с вилок, кладут обратно на блюдо. Уходят. Крыловы бегут отпереть дверь.

75. Шурочка одна за столом.

76. Нищий калека за столом Мити.

77. Огромная компания гостей входит к Крыловым.

78. Митя с ребенком.

79. Потолок. Орнамент. Крюк. На крюке огромная люстра, затянутая кисеей. Сверху спускается витой шнур.

80. Изогнутые тени оркестрантов. Играют.

81. Отброшенные на стену тени танцую-

[4] Пропуск в оригинале. — *Прим. ред.*

щих кавалеров. Кавалеры делают 4-й тур «Франсез».

82. Отброшенные на стену тени танцующих дам. Дамы делают 4-й тур «Франсез». Трепещут веера.

83. Арка. На полу появляется скорбная тень Мити, идущая из арки. Остановилась.

84. Потолок. Люстра. Шнур натягивается. Кисея поднимается. Люстра вспыхнула.

**Зал**

85. Бал. Бал в полном разгаре. Галоп.

86. Митя в арке. Прижимает к груди ребенка. Вглядывается в танцующих.

87. Кресла. На креслах шесть толстых женщин и одна тощая. Появляются шесть тощих кавалеров, приглашают толстых на танец, тощая остается неприглашенной и поджимает губы.

88. Ноги мамаш, сидящих в креслах. Ноги отбарабанивают такт галопа.

89. Карточный стол. Мел, распечатанные колоды карт. Руки играющих. Пальцы отбарабанивают такт галопа.

90. Зал. Бал в полном разгаре. Темп ускоряется. В массу танцующих вливаются новые пары. Митя с ребенком на руках выбегает на середину зала. Все останавливаются. Все взоры устремлены на Митю. Митя говорит.

**— Товарищи, помогите ребенку, у него нет матери.**

91. Протягивает ребенка, показывая его народу. К нему подходит распорядитель танцев и, смерив его взглядом с головы до ног, говорит:

**— Зато папаша его, кажется, налицо.**

92. В публике улыбки, смех и перешептывание. Распорядитель танцев нахально отвернулся от Мити и, приложив руки ко рту, крикнул:

**— Гран-рон.**

93. Все, схватившись за руки, несутся по залу. Митя, не веря своим глазам, смотрит на танцующих.

94. В дверях появляется Шурочка. Она оживлена, обмахивается веером. Ее окружают кавалеры. Шурочка заметила Митю. Вздрогнула. Всматривается. Удивление. Испуг. Побежала к нему.

95. Шурочка бежит по залу. Она бежит к Мите. Митя увидел и бежит к ней навстречу. Цепь танцующих гран-рон перерезает им дорогу.

96. Цепь танцующих. По одну сторону Шурочка, по другую — Митя. Смотрят друг на друга. Бросаются то направо, то налево, думая, что цепь кончится и они смогут сойтись. Цепь образовывает круг. Шурочка вне круга. Разрывает у одной из пары руки, бросается в круг. Все останавливаются.

97. Шурочка и Митя. Вокруг них — танцоры. На всех лицах написано удовольствие от предвкушения скандала. Митя объясняет Шуре, что вот стоят люди, которые не хотят помочь ребенку. Тогда в круг входит распорядитель танцев и говорит.

***Тема:***

*Тратьте меньше на свои любовные похождения.*

98. Шурочка отшатнулась и чуть не упала, ее подхватил распорядитель танцев. Кавалеры обняли дам. Закружились. Распорядитель танцев кружит почти бесчувственную Шурочку.

99. Группа мамаш. Поджали губы.

100. Группа старичков. Хихикают.

101. Группа молодых барышень — смеются.

102. Группа молодых мужчин — хохочут.

103. Колышутся груди.

104. Танцы. Перестроения. Фигуры. Митя пробирается среди танцующих к оркестру.

105. Митя около оркестра. Смотрит. Кладет ребенка. Смотрит.

106. Бал. Посередине зала кровать. На кровати труп мертвой женщины. Митя вырывает у дирижера палочку, ломает ее о колено. Кровать исчезла. Оркестр смолк. Танцующие замерли. Митя кричит:

**— Это не мой ребенок.**

107. К нему подходит распорядитель танцев и говорит.

***Тема:***

*А что вы делали в таком-то доме с такой-то женщиной?*

108. Смех. К Мите подходит мать Шурочки и бьет его по лицу. Раз. Два. Три. Ее хватает за руки распорядитель танцев и говорит.

**— Аррэтэ, или остановитесь, что то же самое.**

109. После этого сам дает Мите пощечину. Митя прыгнул на эстраду, выхватил контрабас. Замахнулся.

110. Все бегут.

111. Группа прижалась к стене.

112. Группа мечется.

113. Группа у стола. Один схватил бутылку.

114. Митя бросился за распорядителем танцев. Распорядитель бросился за народ. Народ расступился.

115. Человек бросил бутылку.

116. Ребенок в зеркале. Зеркало разбивается.

117. Митя настиг распорядителя. Замахнулся. Застыл. Отдает распорядителю контрабас. Вынимает из кармана бутылочку с молоком. Бежит.

118. Ребенок плачет. Подбегает Митя, берет ребенка.

119. Возмущенные гости, подогретые распорядителем танцев, хватаются за стулья. Идут на Митю.

120. Шурочка у окна. Ее обмахивают.

121. Толпа со стульями подвигается на Митю. Шурочка бежит через весь зал. Загораживает Митю собой. Стулья опускаются. Шурочка смотрит на Митю. Хочет убежать. Стулья поднимаются. Шурочка снова бросается к Мите и загораживает его собой. Стулья опускаются. Шурочка убегает. Все надвигаются на Митю, подняв стулья. Ближе. Ближе. Из-за спины Мити выходит хозяин лавки. Останавливает всех жестом руки. Вынув полтинник, дает его Мите на ребенка и говорит:

**— Иди.**

122. Митя идет между двух рядов спин расступившихся гостей. Останавливается, хочет объяснить. Рука хозяина лавки указывает на дверь, и Митя снова слышит:

**— Иди.**

123. Митя идет.

## Часть пятая

### Шурочкина спальня

1. Раннее утро. Вбегает Шурочка. Она крайне взволнованна. Срывает с себя накидку, бросает на кровать. Срывает шляпку, бросает на стул. Срывает цветы, приколотые к бальному платью, бросает на пол. Открывает дверцу зеркального шкафа. Она хочет переодеться. Нужные вещи не попадаются под руку. Из шкафа летят платья, кофточки, юбки и т.д.

### Комната бывшего капитана

2. Нервный барин в халате сидит за столом. Набивает папиросы.

### Дерево у забора

3. На дереве ворона. Ворона каркнула.

### Комната бывшего капитана

4. Нервный барин разорвал гильзу. Посмотрел на окно. Выругался.

### Шурочкина спальня

5. Входит Митя с ребенком на руках. Прерывистое дыхание. Костюм в беспорядке. Волосы растрепались. Митя остановился. Из-за дверцы шкафа летят бальные платья, белье, чулки, туфли. Глаза Мити уставились в одну точку.

6. Дверца шкафа не достает пола, в промежутке между полом и нижним концом двери видны голые ступни Шурочки. За дверцей шкафа Шурочка опустилась на колени, выдвинула нижний ящик, достала ночные туфли. Видно, как ноги влезают в туфли. Дверь шкафа закрылась. Шурочка в капоте с распустившимися волосами повернулась в сторону Мити. Увидела. Митя подошел к Шурочке. (Аппарат отъезжает.) Не говоря ни слова, Митя и Шурочка смотрят друг на друга.

### Комната бывшего капитана

7. Нервный барин набивает папиросы. Разорвал гильзу. Вскочил. Схватил со стены ружье. Смотрит в окно. Выругался. Сел за стол, положил ружье около себя. Стал набивать.

### Шурочкина спальня

8. Митя и Шурочка смотрят друг на друга. Митя проводит рукой по волосам. Шурочка проводит пальцем в углу глаза. (Эти жесты проходят через весь сценарий.) Смотрят друг на друга. Шурочка говорит:

**— Уходите. Мы незнакомы.**

9. Митя в отчаянии. Положив ребенка на кровать, он начинает метаться по комнате, доказывая свою невиновность. Шурочка подчеркнуто холодна.

10. Смеющийся ребенок на кровати.

11. Митя в исступлении мечется по комнате. Подходит к Шурочке. Шурочка смотрит на него с прежней холодностью. Митя говорит:

**— Я застрелюсь.**

12. Шурочка иронически улыбнулась. Митя вынул из кармана револьвер и стремительно выбежал из комнаты.

**Двор перед домом бывшего капитана**

13. Нервный барин с ружьем выбежал из дома. Прицелился в ворон. Выстрелил.

**Шурочкина спальня**

14. Шурочка услышала выстрел. Вскрикнула и упала без чувств.

**Забор**

15. Митя с револьвером в руках. К его ногам падает с дерева убитая нервным барином ворона. Митя, увидев, как вытянулась забившаяся в последних судорогах птица, опустил руку, уже поднимавшуюся к виску, и поднял ворону. Содрогнулся. С отвращением бросил ее через забор и побежал дальше.

**Шурочкина спальня**

16. В спальню, на крик Шурочки, вбегают вскочившие с постелей и кое-как одетые мать и дядя. Приводят Шурочку в чувства. Шурочка открывает глаза, вскрикивает:

**— Митя застрелился.**

17. И снова теряет сознание. Дядя кладет ее на кресло. Подтаскивает кресло к окну. Мать раскрывает окно для притока свежего воздуха. Увидела из окна.

18. Оживленная нарядная толпа гостей, возвращающихся с бала.

19. Испуганная и растерявшаяся мать машет рукой и кричит:

**— Митя застрелился.**

**Улица**

20. Гости, услышав неожиданное известие, остановились. Пораженные, они стоят без движения, как в столбняке. Открываются окна соседних домов. Выглядывают заспанные физиономии горожан.

**Спальня Шурочки. Кровать**

21. Смеется ребенок.

**Улица**

22. Застывшая группа гостей. Они заняли всю мостовую и остановили утреннее движение. Обоз с кирпичами. Фургон. Полок с мебелью переезжающих на дачу. Водовоз. Мороженщик и т.д.

**Кровать**

23. Ребенок смеется (из диафрагмы). Володя его забавляет.

**Кресло**

24. Шурочка очнулась. Крикнула:

**— Митя застрелился.**

25. И снова упала в обморок.

**Улица**

26. Застывшая группа гостей. Опомнились. Засуетились. Из окон высовываются люди, выходят из дверей, из ворот — спрашивают, что случилось. Из уст в уста переходит известие — Митя застрелился. Группа женщин в бальных туалетах отделяется от общей массы и бегом направляется к дому Шурочки.

27. Репортер подбегает к мороженщику. Заказывает порцию шоколадного. Вынимает записную книжку. Поднимает очки на лоб. Начинает писать.

***Пишет заметку о самоубийстве Мити.***

28. Репортер над записной книжкой. На книжку из вафли, которую ест репортер, капает растаявшее мороженое.

**Шурочкина спальня**

29. В комнату вбегает компания девушек. Садятся на стулья вокруг кресла, на котором лежит бесчувственная Шурочка. Девушки смотрят на нее и обмахиваются веерами. (Наплыв.)

30. На мостовой лежит лошадь, вокруг лошади бесчувственная толпа. (Кадр из начала картины.) (Наплыв.)

31. Шурочка в кресле. Барышни на стульях обмахиваются веерами. Вбегает мать Шурочки с посудиной, наполненной льдом. Девушка ставит посудину со льдом на колени. Все прикладывают ко льду носовые платки и ладони, освежают свои лбы. О Шурочке никто не заботится. Шурочка очнулась. Все бросились к ней.

**— Теперь все мужчины будут сходить по тебе с ума, из-за тебя стреляются молодые люди.**

32. С завистью говорит одна из присутствующих. Шурочка поправляет волосы. Входит мать, приглашает в столовую.

**Столовая**

33. Стол. Перед каждым стулом стоит стакан чая с лимоном. Из стаканов идет пар. Девушки садятся за стол. Мешают чай ложечками. Одна из их говорит:

**— Это еще вопрос, из-за кого он застрелился.**

34. Шурочка резко встала и вышла из комнаты. Все переглянулись.

35. Шурочка у стола держит в руках карточку Мити. Смотрит. К ней подходят девушки со стаканами чая в руках. Обступают ее. Одна из них берет карточку из рук Шурочки. Смотрит. Вздыхает. Карточку берет следующая. Смотрит. Вздыхает и т.д. Новобрачная берет карточку. Смотрит. Вздыхает и говорит:

**— Теперь мне понятно, почему он ворвался в церковь во время моего венчания.**

36. Шурочка резко отходит от обступивших ее женщин. Подходит к шкафу. Видит накиданные платья. Подняла платье. Задумалась. К груде набросанных платьев подходят девушки со стаканами в руках. Половина девушек просит своих соседок подержать их стаканы с чаем, а сами начинают поднимать платья. Прикидывают их на себя. Другая половина, со стаканом чая в каждой руке, смотрит и обсуждает достоинства и недостатки туалетов. Старая дева прикинула на себя платье и сказала:

**— Покойник был горячий человек. Однажды за столом он не мог сдержать своих чувств.**

37. Шурочка пошатнулась, кое-как подошла к креслу и снова упала без чувств. Девушки уселись вокруг. Сосут лимон и обмахиваются веерами.

*Затемнение*

38. Репортер около мороженщика, пишет. ***Дописывает заметку.***

**Митина комната**

39. Митя сидит в кресле и покачивается взад и вперед, стискивая голову руками.

40. Белый вираж.

41. Светло-синий вираж.

42. Темно-синий вираж.

43. Черный вираж.

44. На черном фоне уличный фонарь. Вечер.

**Митина комната**

45. Митя в кресле в той же позе. Лампа.

46. Неизвестный поднимается по лестнице. В руках газета. Газета закрывает лицо. Поворачивается к стене и, прижав газету к стене, отчеркивает одну из заметок карандашом. Из кармана пальто высовывается голова кривого котенка с бантом на шее.

47. Митя в той же позе на кресле. Услышал шорох, повернул голову.

48. Дверь, под дверь просовывается газета. Подходит Митя, поднимает газету. С удивлением разглядывает. Видит отчеркнутую заметку.

***Заметка репортера о самоубийстве Мити.***

49. Прочел. Растерян. Машинально открывает и закрывает газету. Вскочил. Потушил лампу.

50. Выбегает на улицу. Бежит.

51. У забора старый газетчик с сумкой. Подбегает Митя. Покупает несколько газет. Подбегает к фонарю. Читает. Комкает. Бросает. Побежал.

52. Подбегает к окну Шурочкиной спальни. Заглядывает.

**Шурочкина спальня**

**53**. Шурочка в кругу подруг шьет траурное платье. Примеряет у зеркала. Увлекается примеркой.

54. В окно из комнаты лицо Мити.

55. Шурочка у зеркала вертится перед своим отражением. Спрашивает:

**— Ну как?**

56. Подруги хором:

**— Прекрасно, очень идет.**

57. Лицо Мити у стекла.

58. Тучи.

59. Митя поплелся от окна. Дождь. Подходит к воротам. Прислонился.

60. Крупно лицо Мити. Фуражка. По фуражке бьет дождь.

61. Митя у ворот спиной к публике. Рука лезет в карман, вытаскивает револьвер. Рука поднимается. Дуло револьвера прикасается к виску. Открывается калитка. Появляется чья-то рука. Рука хватает руку Мити. Выгнув ее, поворачивает его лицом к зрителю. Калитка открывается. В калитке татарин дворник. Дворник кричит:

**— Здесь останавливаться строго воспрещается!**

62. Толкает Митю коленкой под зад.

63. Лужа. Митя, потерявший револьвер, падает в лужу. Дождь усилился. Митя поднимается. Снова упал в лужу. Рыдает.

64. Сильный ветер раскачивает деревья. Ливень. Молния.

65. Хлопают ставни окон.

66. Крыша. По крыше дождь.

67. Из водосточной трубы хлещет вода, увеличивая лужу, в которой лежит Митя. Он поднимается. Шатаясь, бежит. Ливень.

Николай Эрдман. 1962 — 1963

**Улица**

68. Бегут прохожие. Ветер выворачивает зонтики.

69. На мостовой шапка, потерянная Митей. Полная воды. Вода льется через край.

70. Митя бежит, хватается за фонарь. Бьется головой о фонарь. Плачет.

71. Деревья гнутся.

72. Срывается ставень.

73. Митя у фонаря. Потоки воды. Наплывом воду на один и тот же кадр. Шафер крутит штаны. Свадебный поезд. Бал и церковь. Шурочка. Мертвая женщина. Смеющиеся лица гостей. Все стушевывается. Резко: Шурочка в трауре. Вокруг го́ловы гостей на балу — хохочут, хихикают, улыбаются. Наплывом.

74. Фонарь. Митя. Порыв ветра разбивает стекло. Фонарь тухнет.

75. Черный вираж.

76. Темно-синий.

77. Светло-синий.

78. Белый.

79. Раннее утро. Поле за городской заставой. Измученный и истерзанный Митя, спотыкаясь, бежит по полю.

80. Пруд. Митя подбегает к пруду. Останавливается. Решает топиться. Медленно входит в воду. Идет дальше и дальше. Вода закручивает его. Глубже и глубже.

81. Последний взгляд, сейчас он опустится в воду. Вздрогнул. Ужас. Поднял руки.

82. Мостки. На мостках Неизвестный, в руках его револьвер. Револьвер направлен на Митю:

**— Вылезай, или я тебя убью.**

83. Митя поднял руки и, не сводя глаз с револьвера, всходит на мостки и встает перед Неизвестным как перед грабителем. Неизвестный говорит.

***Тема:***

*Лучше стреляться, чем топиться.*

84. Передает Мите револьвер. Садится. Митя приходит в себя. Он не хочет стреляться. Вертит револьвер в руках. На лице испуг и смущение. Садится рядом с Неизвестным.

85. Мостки. Ноги Мити и Неизвестного. Рядом с Неизвестным удочка, пойманная рыба и над рыбой котенок с кривым глазом и бантом. Рука Мити трогает колено Неизвестного.

86. Митя протягивает Неизвестному револьвер. Тот берет и говорит.

***Тема:***

*Я понимаю, что это трудно, я помогу вам.*

87. Приставляет револьвер к виску Мити. Митя отскакивает. Неизвестный встает. Ставит Митю на конец мостков. Прицеливается.

88. Рука с револьвером. Прицеливается.

89. Лицо Мити.

90. Рука. Курок поднимается.

91. Ноги Мити на мостках. Пятки под водой. Капает вода.

92. Курок опускается.

93. Пустые мостки на месте Мити. К краю мостков подходит Неизвестный, закуривает и говорит:

**— Испугался.**

94. Испуганный Митя по пояс в воде. Неизвестный наклоняется, разламывает револьвер. Показывает Мите, что револьвер не заряжен. Подает ему руку, вытаскивает на мостки. Митя сконфужен. Оглядывается. На него находит радость. Задвигался. Ноги приплясывают. Неизвестный улыбается. Митя прячет лицо на его груди. Неизвестный улыбнулся, обнял Митю.

**— Жизнь прекрасна.**

95. Лягушка прыгнула с мостков в воду.

96. Круг по воде.

## Часть шестая

### План

Действие в последней части разворачивается, опираясь в главных частях сюжетостроения на:

1. Обсуждение мещански настроенными элементами города «самоубийства» Мити.

***Тема толков и пересудов:***

*«...Вот фабрики и заводы разрушили... Вера в Бога пала... Барышни курят папиросы...* И т.д.

*— Вот молодые люди и стреляются. Мы все как один человек пойдем за гробом несчастного юноши и этим докажем свой протест переживаемому нами моменту...»*

2. Этим пользуется Неизвестный и по подписному листу собирает на похороны Мити. Происходит своеобразная месть городу: выманив деньги у горожан, Неизвестный устраивает пышные похороны, уговорив Митю играть роль покойника.

3. К дому подъезжает величественный катафалк, запряженный восемью лошадьми. Горожане в трауре, с венками, с букетами цветов прощаются с живым покойником.

4. Ханжеские речи и слезы.

5. Барышни. Каждая из них полагает, что именно она эта «роковая женщина», из-за которой «застрелился» Митя.

6. Гроб ставят на катафалк. Процессия трогается и медленно, величаво движется по запыленным улицам городка, как апофеоз пошлости и мещанства.

7. С похоронной процессией встречается Митина мать, вызванная сыном на свою свадьбу.

Мать узнает, что хоронят ее Митю... Трагическая сцена.

8. Процессия движется дальше.

9. Митя приподнимается в гробу незаметно для провожающих и говорит вознице:

**— Гони.**

Лошади понесли.

Несколько секунд замешательства, и провожающие бросились за катафалком.

10. Скачка похоронной процессии по улицам города.

11. Катафалк подъезжает к вокзалу. Митя с чемоданчиком в руках, приготовленным заранее, вылезает из гроба и бежит на перрон. Обезумевшая толпа с венками и т.д. устремляется за ним.

12. Перрон. Поезд к отходу. Митя влезает на подножку вагона и благодарит застывшую в изумлении толпу за пышные проводы. К нему бросается мать. Третий звонок. Поезд отходит. Шурочка с криком вырывается из толпы и на ходу вскакивает к Мите.

13. На перроне цветы, венки, ленты и застывшая толпа.

14. Купе. Митя, его мать, Шурочка. Поезд идет. Перед ними новая жизнь. Митя раскрывает чемодан и находит в нем вместо положенных туда бутербродов деньги. Оказывается, он *случайно* до похорон переменился чемоданами с Неизвестным.

15. Перрон. Перрон напоминает зал после бала. На земле валяются ленты, цветы и т.д. Посредине стоит Неизвестный с чемоданом. В ожидании другого поезда, открывает чемодан и вместо денег находит Митины бутерброды. Улыбается, делится с котенком.

16. Концовка. Витрина, провинциальные фотографии: карточка всех персонажей комедии в разных положениях. Все ожило, зашевелилось, застыло. Рука закрывает ставни витрины.

*Конец*

*Публикация Валерия Босенко*

# S U M M A R Y

IK PREMIERE
**FARGO**

ELENA PLAKHOVA. BROTHERS OF COLD AND ICE

JOEL AND ETAN COEN. WE ARE NOT BORED OF SCHOOTING CHEAP MOVIES

JOEL AND ETAN COEN. CHARACTERS ARE AS BANAL AS INTERIOR AND LANDSCAPE

SERGEI KUDRYAVTSEV. PULPUMENTARY
Metamorphosis of art-house: in the direction of art-correctness and minus-cinema.

ANDREW GOODWIN. HIGH SPEED RACES: TV AND ITS USEFUL FUNCTIONS
«Natural life» on TV: about «RESQUE NUMBER 911» etc.

VALENTIN ESHPAI. AGAINST TWIN PEAKS
THE X FILES on the midway from art to soap opera.

TATYANA CHEREDNICHENKO. SANTA BARBARA AS UNIVERSAL CHRONOTOP
Reflexions over dramaturgy of the American soap opera and grounds of its success.

ERMEK SHINARBAYEV. MOVIE COMPLEX ON TV
On advantages of work on TV under present-day circumstances.

KIRILL RAZLOGOV. APPARITION OF TV
TV specifics through the eyes of a film theorist.

PERSONALIA
**ANDREI I**
A set of stuff on the most notorious film-maker of 1996 and his malicious image strategy.

SERGEI KUZNETSOV. THIS IS THE END, MY ONLY FRIEND

SERGEI KUDRYAVTSEV. TO GO WEST
Two articles returning to DEAD MAN.

BERNARDO BERTOLUCCI. A TRIP
Anne Wiazemsky speaks to the director on homecoming via the East, beauty and profession.

HARVEY KEITEL. STAYING POWER
Interview with the actor: biography, roles, directors.

AUGUSTS SUKUTS: WE DONT WANT TO GET INTO SLAUGHTER-HOUSE
Nina Tsyrkun speaks to the director of ARSENAL film forum (Riga-1996).

SERGEI TRIMBACH. MOLODIST' IN CINEPHILIAN STYLE
Analysis of the International film festival in Kiev (1996) and its programmes.

JAMI BERNARD. QUENTIN TARANTINO: THE MAN AND HIS MOVIES
Fragments from the book.

TATYANA OKUNEVSKAYA. TATYANA'S NAMEDAY
The concluding part of the 1-st book Russian star's of the 30-ies memoirs.

VALENTINA MALYAVINA. HEAR ME, CLEAN AT HEART!
First instalment of the autobiopic drived on by unjust conviction.

NIKOLAI ERDMAN. MITYA
First publication of the script by a dis-favoured classic of Soviet drama.

№ 1
ВАЛЕНТИН МИХАЛКОВИЧ
**ЭФИРНОЕ ТЕЛО ЗРИТЕЛЯ**

№ 2
МАЙЯ ТУРОВСКАЯ
**30 — 40-Е: «ЧАСТНЫЙ СЕКТОР» В ЭПОХУ ДИКТАТУРЫ**

№ 3
ГЕОРГИЙ РАМАЗАШВИЛИ
**НЕСКОЛЬКО ИНТЕРВЬЮ ПО ЛИЧНЫМ ВОПРОСАМ**

ПЕТР ШЕПОТИННИК
**КАМНИ**

№ 4/5
МИРОСЛАВА СЕГИДА
**СЕГИДА-ИНФО**

АНЕЛЬ СУДАКЕВИЧ
**ПОРТРЕТ МОЕЙ СУДЬБЫ. (Публикация Марка Кушнировича.)**

ВСЕВОЛОД ПУДОВКИН
**ПИСЬМА НЕ О ЛЮБВИ. (Публикация Марка Кушнировича.)**

№ 6
ДМИТРИЙ УХОВ — ВАЛЕНТИН ЭШПАЙ
**BEATLES — 4-EVER**

№ 7
ЭЛЕМ КЛИМОВ
**И ОТ ТЕБЯ ЗАВИСИТ ТАК МАЛО И ТАК МНОГО...**

№ 8
АЛЕКСЕЙ ГЕРМАН
**Я ДИЛЕТАНТ ПО УБЕЖДЕНИЮ. (Интервью Людмилы Донец.)**

№ 9
МАЙЯ ТУРОВСКАЯ
**ФИЛЬМЫ «ХОЛОДНОЙ ВОЙНЫ»**

№ 10
АЛЕКСЕЙ ГЕРМАН
**МНЕ СТАЛО СКУЧНО. (Интервью Людмилы Донец.)**

№ 11
ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
**ВОЛГА ВПАДАЕТ В КАСПИЙСКОЕ МОРЕ**

№ 12
ОТАР ИОСЕЛИАНИ
**ВСЕ ИДЕТ ПО КРУГУ... (Интервью Александра Трошина.)**

НА ЭТОЙ ПОЛОСЕ — СПИСОК МАТЕРИАЛОВ И АВТОРОВ ЖУРНАЛА,
В РЕЗУЛЬТАТЕ РЕДАКЦИОННОГО ГОЛОСОВАНИЯ
ПРИЗНАННЫХ ЛУЧШИМИ
В 1996 ГОДУ

GLOBAL Telecom

Всегда с Вами!

# ПЕЙДЖЕРЫ

## 8 моделей

## обслуживание от $ 19.95

MOTOROLA NEC PHILIPS

# СОТОВЫЕ ТЕЛЕФОНЫ

## ОТ $ 345

NOKIA GSM ERICSSON SONY

## ШИРОКИЙ ВЫБОР АКСЕССУАРОВ

МТС

**Москва, Пушкинская пл., Страстной б-р, д.4, оф.90**

**т.: 956-9889 (многоканальный)**

## РАСШИРЯЕМ ДИЛЕРСКУЮ СЕТЬ !

Столешников пер., 6, т.: 229-7458, 229-7095
Тверская, 10, т.: 292-2255, 292-5181, 292-1333
Б.Полянка, 22, т.: 238-8455, 238-8023
Ветошный пер., 11, т.: 298-0311
Никитский б-р, 12, т.: 290-6199
Чистопрудный б-р, 12А, т.: 916-9330, 916-9331
Б.Дмитровка, 13/8, т.: 229-3807
Серпуховская, 5/6, т.: 237-0098, 236-1416

# В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Индекс 70402
ИСКУССТВО КИНО

МУЖЧИНА И ЖЕНЩИНА —
ПРАКТИКА ПОЛИТКОРРЕКТНОСТИ

СКАЗКА НА ЭКРАНЕ И В ЖИЗНИ

статьи Е.ДОБРЕНКО, Н.ЗОРКОЙ, С.КУЗНЕЦОВА, В.МАТИЗЕНА, Ю.НОРШТЕЙНА, А.ПЛАХОВА, К.РАЗЛОГОВА, СТ.Ф.РОСТОЦКОГО, М.ТУРОВСКОЙ, В.ФОМИНА, Т.ЧЕРЕДНИЧЕНКО

В РУБРИКЕ **«ПРЕМЬЕРА «ИК»**
«ВРЕМЕЧКО» (ТВ)
«Я САМА» (ТВ)

В РУБРИКЕ **«ПЕРСОНАЛИИ»**
ВЛАДИМИР ХОТИНЕНКО

В РУБРИКЕ **«ПОРТРЕТЫ»**
ФРАНЧЕСКА ЯРБУСОВА
АНДРЕЙ ХРЖАНОВСКИЙ

В РУБРИКЕ **«ШТУДИИ»**
ЖИЛЬ ДЕЛЕЗ. ИЗ ДВУХТОМНИКА О КИНО

В РУБРИКЕ **«ЛАБОРАТОРИЯ»:**
РОБЕР БРЕССОН

В РУБРИКЕ **«ИНТЕРВЬЮ «ИК»**
ТИМУР КИБИРОВ
НАТАЛЬЯ КОЛЯКАНОВА

В РУБРИКЕ **«ГОЛЛИВУДСКИЕ ХРОНИКИ»**
БИЛЛИ УАЙЛДЕР
братья КОРДА

В РУБРИКЕ **«ИК». ИЗБРАННАЯ ПРОЗА»**
ВАЛЕНТИНА МАЛЯВИНА. УСЛЫШЬ МЕНЯ, ЧИСТЫЙ СЕРДЦЕМ!
ЛЮДМИЛА ПЕТРУШЕВСКАЯ. СКАЗКИ

2